МАСТАЦТВА

8 /2018
ЖНІВЕНЬ

- ЯЗЭП ДРАЗДОВІЧ – ПЕРШЫ БЕЛАРУСКІ КАСМАНАЎТ
- ШТО ТАНЧАЦЬ У ВЯЛІКІМ ЯБЛЫКУ?
- КРЫШТАЛЬНАЕ КІНО ДАР'І ЖУК

16+

Гаўрыла Вашчанка. Зорка Палын.
Алей. 1996.

Візуальныя мастацтвы

На першай старонцы вокладкі:

Валерый Славук. На дрэвах. 1990. Папера, афорт.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктар ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першы намеснік дырэктара ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнага рэдактара Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурны рэдактар Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакой 409, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.08.2018. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 688. Заказ 1998. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004. E-mail: art_mag@tut.by

SUMMARY

The August issue of *Mastactva* magazine greets its readers with the **Visual Arts** set, which opens with an extensive survey – the **Art Digest** of foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3).
Then follows **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about grants in the sphere of culture (p. 4).
Then, there are a number of materials in the **Visual Arts** section. **Reviews and Critiques**: Piotra Vasilewski ("Gawryla Vaschanka. For the 90th Birthday Anniversary" at the Palace of Arts, p. 6), Liubow Gawryliuk (Maryna Batsiukova's "Rhizomes" at the Art-Belarus Gallery and the Palace of Arts, p. 8), Liubow Gawryliuk (Piotr Taranda's "Peaceful Time" at the Museum of Belarusian Film History, p. 10), Katsiaryna Yankowskaya (MINI MIDI PRINT at the Palace of Arts, p. 12), Liya Kisialiova ("Yazep Drazdovich's Universe" at the National Art Museum, p. 14). **Cultural Layer**: Nadzieya Usava talks about Vosip Liubich (1896-1990), a remarkable but underestimated Belarusian artist of the Paris School (***Devoted to His Gift***, p. 18).
After the panorama of **Foreign Art Events Digest** in its field (p. 21), the **Music** section visits **Dzmitry Padbiarezski's Personal Study** (p. 22). In the sad **In Memoriam** rubric, Dzmitry Padbiarezski commemorates the Belarusian musician Aliaksander Kullinkovch, suddenly deceased before time (***Two in One***, p. 23).
The Review in August is only one but very special indeed. Tattsiana Mushynskaya gives a detailed and pithy account of the new production *The Life and Death of Yanka Kupala* at the Musical Theatre (***The Weight of Responsibility?***, p. 24).
Choreography, in addition to **Art Digest** (p. 27), also comprises a **Talk in the Dressing Room** of Volha Sivitskaya with Volha Kostel (***Volga Kostel. To Show Reality through Poetry***, p. 28), Tattsiana Mushynskaya's **Review** of the premiere of the ballet *Titanic* at the Musical Theatre (***Love against the Background of Disaster***, p. 32) and the **Theme** from Sviatlana Ulanowskaya - choreographic critical miniatures from New York (***Dance in Big City***, p. 34).
The August **Theatre** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see the theatrical **Foreign Art Events Digest** (p. 37) and then there are **Reviews and Critiques**: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (*Gogol. Fatum* at the Gomel Regional Drama Theatre, p. 38), Zhana Lashkievich (*The Raising of Lazarus* at the Gomel Regional Drama Theatre, p. 40), Katsiaryna Yaromina (*From Technical School* of the Art-Corporation Centre for Visual and Performing Arts, p. 42).
After the introductory **Foreign Film Art Events Digest** (p. 45), the **Cinema** section offers to the pleasure of its followers an article by Anton Sidarenka, who prepared a review of Darya Zhuk's film *Crystal Swan* proposed by Belarus for the Hollywood Oscar Award (***To Complete the Gestalt***, p. 46).
The issue is concluded with the **In Design** rubric, where Alena Kavalenka discusses the leading figures of Belarusian design. In August, it is Anton Baranaw (***Anton Baranaw. Belarusian Minimalism***, p. 48).

British Art Fair пройдзе з 20 па 23 верасня ў лонданскай галерэі Саатчы. Фэст адзначае трыццацігадовы юбілей. Заснаваны быў у 1988 годзе ў мэтах павысіць прэстыж брытанскага мастацтва, якое (за выключэннем Генры Мура, Фрэнсіса Бэкана, Лусіяна Фрэйда і Бена Нікалсана) лічылася тады недаацэненым. Якраз у той час стогадовы комплекс непаўнавартасці з нагоды дамінавання французскага, а пазней — амерыканскага мастацтва знікае са з'яўленнем «Маладых брытанскіх мастакоў».
British Art Fair станецца святкаваннем брытанскага мастацтва апошніх ста гадоў.

Самы буйны міжнародны кірмаш Аўстраліі — **Sydney Contemporary** — адбудзецца 13-16 верасня. Заснаваны ў 2013, фэст сёлета збярэ 70 аўстралійскіх і замежных галерэй, што рэпрэзентуюць мастакоў з 32 краін. Абяцаюць захапляльнае адкрыццё і шырокую праграму — перформансы, інсталяцыі, відэа. Адна з вядомых мастачак Аўстраліі скульптарка-гіперрэалістка Патрыцыя Пічыніні прадставіць праект «Поле», на якім размесціцца 3000 генетычна мадыфікаваных кветак, дэманструючы ўзаемасувязі паміж арганічным і штучным сусветамі. Асобны раздзел праграмы называецца PAPER CONTEMPORARY, гэта рэпрэзентацыя галерэй, друкарскіх майстэрняў і выдаўцоў розных краін. Бо «мастацтва на паперы з'яўляецца захапляльнай і важнай часткай візуальнай культуры, яно найбольш фундаментальнае, спантаннае, спрыяльная для калекцыянавання...». Праграма Kid Contemporary прадстаўляе захапляльныя гульнявыя сцэнары ды практычныя заняткі для дзяцей ва ўзросце ад 1 да 10 гадоў.

Важнае мерапрыемства сучаснай фатаграфіі — **Unseen Amsterdam** — пройдзе ў сталіцы Нідэрландаў з 21 па 23 верасня. Яно факусуецца выключна на нераскрытых талентах і невядомых працах сталых майстроў. Збірае разам інтэрнацыянальную прафесійную супольнасць для дыскусій і абмеркаванняў кірункаў, у якіх развіваецца фатаграфія. У 2018-м Unseen Amsterdam уключыць выставы, кніжны кірмаш, праекты, «Ноч галерэй» і гарадскую праграму.

Ліверпульскае біенале ў Вялікабрытаніі сёлета курыруюць Кіці Скот (куратарка фонду Carol and Morton Rapp, а таксама куратарка сучаснага арту ў Мастацкай галерэі Антарыа) і Салі Талант (дырэктарка біенале). Будзе праходзіць з 14 ліпеня да 28 кастрычніка пад дэвізам «Прыгожы свет, дзе ж ты?», запазычаным з верша 1788 года Фрыдрыха Шылера, напісанага напярэдадні Французскай рэвалюцыі. Радок увасабляе сённяшнюю палітычную няпэўнасць пасля брытанскага рэферэндуму, аднак і дазваляе задаць пытанне: які свет мы можам сабе ўявіць? Асаблівасцю біенале з'яўляецца тое, што мастакі з усяго свету ствараюць і дэманструюць свае працы ў гарадскім асяроддзі Ліверпуля.

«Машыны для роздумаў» у Фондзе Prada ў Венецыі.
У назве выставы схаваная антытэза знакамітай формуле Ле Карбюзье «дом — машына для жылля». Мэта выставы — прасачыць, як ізаляцыя, або «архетып хаты», адбівалася на мысляры. Тры буйныя філосафы XX стагоддзя — Тэадор Адорна (1903–1969), Марцін Хайдэгер (1889–1976) і Людвіг Вітгенштэйн (1889–1951) былі, па сутнасці, пустэльнікамі. Хайдэгер жыў у

вёсцы ў Шварцвальдзе, Германія. Вітгенштэйн хаваўся ў фіёрдах у Шалдэне, Нарвегія. Адорна збег ад нацыстаў спачатку ў Оксфард, а потым у Лос-Анджэлес, ЗША. Таму ў цэнтры выставы — інсталяцыя «Хаціна Адорна» шатландскага мастака і паэта Яна Гамільтана Фінлея, а таксама рэканструкцыя домікаў, дзе Хайдэгер стварыў «Быццё і час», а Вітгенштэйн — «Логіка-філасофскі трактат». На думку куратара Дытэра Ролстрайтэ, ізаляцыя, наўмысная або навязаная, натхняла філосафаў на працягу многіх гадоў.
Да 25 верасня.

1. Патрыцыя Пічыніні. Праект «Поле». Інсталяцыя, прызначаная для Sydney Contemporary. 2018.
2. Unseen Amsterdam.
3. Паўліна Алоўска. Grace, Charles and the Sunflower. Мазаіка. 2018. Ліверпульскае біенале.
4. Ян Гамільтан Фінлей. «Хаціна Адорна». 2018. З выставы «Машыны для роздумаў».

Гранты і стажыроўкі

Мы працягваем распавядаць пра магчымасці для беларускіх творцаў атрымаць грантавую падтрымку і наведаць замежныя арт-рэзідэнцыі.

Марына Гаеўская

ФОНД МАБІЛЬНАСЦІ ФОНДУ ПРЫНЦА КЛАЎСА
princeclausfund.org/mobility-fund-1#

Фонд падтрымлівае міжкультурны абмен мастакоў і культурных дзеячаў, пакрывае транспартныя выдаткі, напрыклад авіяквіток эканом-класу ці квіткі на цягнік, дапамагае прафесійнаму росту і пашырэнню сувязей тых, каго ён падтрымлівае. Фонд мабільнасці не ўключае расходы на пражыванне, візу ці сутачныя. Заяўку могуць падаць мастакі і практыкі ад культуры, якія пражываюць і падарожнічаюць з краін, пералічаных у спісе DAC (Беларусь у яго ўваходзіць).

Агульныя крытэрыі

Запрашаюцца новыя мастакі і работнікі культуры (самастойныя асобы і прадстаўнікі незалежных культурна-мастацкіх арганізацый).
Прыярытэт аддаецца маладым мастакам на працягу першых дзесяці гадоў іх кар'еры.
Мастакі і дзеячы культуры займаюцца праектамі, арыентаванымі на сучасныя мастацкія і культурныя дысцыпліны.
Допускаецца не больш за два чалавекі, якія падаюць заяўкі на адно і тое ж мерапрыемства/праект, з дакладным размеркаваннем роляў для кожнага ўдзельніка ў маршруце паездкі.

Тыпы візітаў, якія падтрымліваюцца

Наведванне сустрэчы, фестывалю, канферэнцыі ўпершыню, для пашырэння прафесійных сувязей.
Удзел у навучанні па развіцці (напрыклад, семінары, праграмы развіцця талентаў).
Удзел у мясцовых культурных актыўнасцях, а таксама тых, за якімі вынікае абмен ведамі з мясцовымі і/ці міжнароднымі калегамі.
Стварэнне новых (эксперыментальных) трансгранічных партнёрстваў для будучых праектаў, у прыватнасці тых, што знаходзяцца на стадыі падрыхтоўкі ці распрацоўкі.

Тыпы візітаў, якія НЕ падтрымліваюцца

• Падарожжы з і ў краіны, што НЕ пазначаны ў спісе DAC.
• Фонд мабільнасці прысуджаецца аднаразова: паспяховыя грантаатрымальнікі не могуць больш атрымаць грант на паездкі.
• Не падтрымліваюцца паездкі, якія пачаліся ці мелі месца да атрымання рашэння аб фінансаванні.
• Не падтрымліваюцца паездкі, калі няма хоць бы адной прымаючай арганізацыі.
• Не падтрымліваюцца візіты, у якіх падарожнік ці прымаючая арганізацыя будуць удзельнічаць у мерапрыемствах, што засяроджаны толькі на акадэмічным сектары ці прадстаўляюць традыцыйныя падыходы да даследаванняў і адукацыі (напрыклад, абмен школамі/універсітэтамі, стыпендыі); звязаны з турызмам; прафесійна (універсітэт/школа) займаюцца стажыроўкамі, конкурсамі і спаборніцтвамі, летнікамі, летнімі школамі і абменам студэнтаў.
• Не падтрымліваюцца візіты, у якіх падарожнікі і/ці прымаючыя арганізацыі прадстаўляюць студэнцкія/камерцыйныя арганізацыі, дзяржаўныя ўстановы, што надаюць асаблівую ўвагу адукацыі ці рэлігіі.

Падача заяўкі і дэдлайн

Заяўка падаецца індывідуальна, а не прымаючай арганізацыяй. Заяўкі сумесна з біяграфіяй/біяграфіяй і запрашэннем ад прымаючай арганізацыі дасылаюцца на адрас tickets@princeclausfund.nl.
Заяўкі павінны быць атрыманы не менш чым за 8 тыдняў да меркаванай даты паездкі. Паспяховыя грантаатрымаўцы павінны запрасіць пакрыццё (кампенсацыю) не пазней за чатыры тыдні пасля завяршэння паездкі. Пакрыццё прадастаўляецца па факце, а не да падарожжа.
Калі заяўка падтрымана, заяўнік павінен падаць адсканаваныя копіі арыгіналаў праязных чэкаў і пашпартоў у суправаджэнні электроннай версіі справаздачы пра паездку.
Фонд мабільнасці прымае заяўкі цэлы год.

VILLA RUFIEUX У ШВЕЙЦАРЫІ
chateaumercier-residence.ch

Рэзідэнцыя ў швейцарскім горадзе Сьер адкрыта для мастакоў, музыкантаў, пісьменнікаў, дзеячаў тэатра і кіно, навукоўцаў і даследчыкаў.
Кожны ўдзельнік павінен мець медыцынскую страхоўку. Арганізатары заяўляюць, што не вызначаюць ніякіх абмежаванняў да ўзросту рэзідэнтаў.
Умовы ўдзелу максімальна спрыяльныя, бо арганізатары бяруць на сябе ўсе выдаткі, звязаныя са знаходжаннем у рэзідэнцыі, а таксама плацяць стыпендыю.
Удзельнікам прапануюваецца рэалізаваць праект у сценах рэзідэнцыі і завяршыць яго ў форме канцэрта, выставы, канферэнцыі, варкшопа ці іншым адкрытым для публікі мерапрыемствам.
Працягласць удзелу ў праекце — ад аднаго да чатырох месяцаў.

Умовы ўдзелу

Рэзідэнцыя пакрывае выдаткі за пералёт. Кожнаму рэзідэнту бясплатна прадастаўляецца размяшчэнне ў асобным пакоі і месца ў студыі. Дадатковым прыемным бонусам з'яўляецца таксама штомесячная стыпендыя ў памеры 1500 швейцарскіх франкаў (каля 1550 долараў ЗША). Для пакрыцця выдаткаў на матэрыялы можа быць вылучана дадатковая фінансавая дапамога.
Неабходна адправіць рэзюмэ, суправаджальны ліст, сваё партфоліа і апісанне планаванага праекта на электронную пошту fondation@chateaumercier.ch.

Дэдлайн

Кожны год — да 31 жніўня. Рашэнне журы публікуецца на сайце арганізатара ў верасні.

18TH STREET ARTS CENTER (САНТА-МОНІКА, ЗША)

18thstreet.org.

Рэзідэнцыя была заснаваная ў 1992 годзе і прыняла больш за 500 чалавек. Галоўнай мэтай яе заснавальнікаў было наладзіць дыялог паміж сучасным грамадствам і мастаком.

Удзел у рэзідэнцыі могуць узяць ад 16 да 20 маладых мастакоў па напрамку «Сучаснае мастацтва». Ім прадастаўляецца бясплатнае пражыванне, стыпендыя, аплата транспартных выдаткаў. У праграме: выставы, варкшопы, лекцыі, арт-сустрэчы, семінары, выступленні, адкрытыя студыі. У цэнтры ёсць чатыры студыі для працуючых мастакоў, у якіх яны могуць пражываць ад аднаго да трох месяцаў.

Праграма адкрыта для мастакоў усіх узростаў, нацыянальнасцяў і дысцыплін, у ёй таксама могуць удзельнічаць куратары, пісьменнікі і музыканты, кінематаграфісты.

2.

1.

Удзельнікі рэзідэнцыі 18th Street Arts Center

1. Міюкі Ёкаміза. Калі ласка, змывайце. Пластык, мыла, вініл. 2017.

2. Брэндан Фернандэс. Усхваленне. Перформанс і інсталяцыя. 2011.

3. Даан дэн Хутэр. Klatsj. Дрэва, эпаксід. 2014.

4. Даніэль Каногар. QWERTY. Драўляная паліца, клавішы з клавіятуры, праектар. 2015.

Фота з сайта 18thstreet.org.

3.

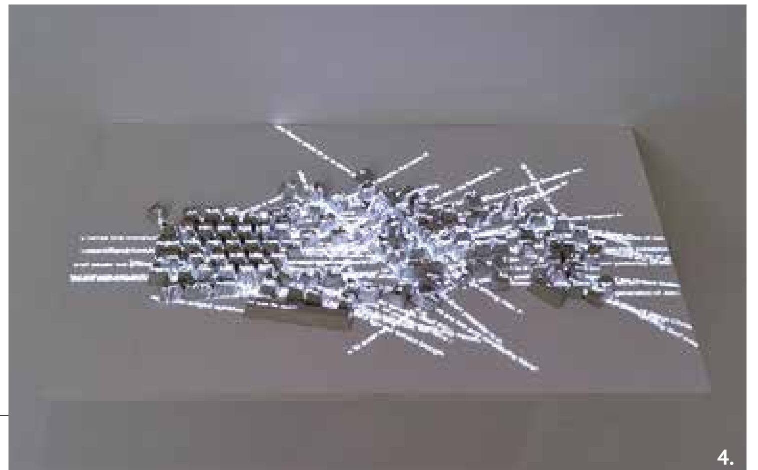
Фінансаванне знаходжання ў рэзідэнцыі разглядаецца індывідуальна ў кожным канкрэтным выпадку. У некаторых выпадках у рэзідэнцыі ёсць пагадненні з міністэрствамі культуры ды іншымі спонсарамі.

Умовы і дэдлайн

Рэзідэнцыя працуе цэлы год.

Для ўдзелу ў конкурсе неабходна запоўніць анлайн-заяўку па спасылцы 18thstreet.org/visitingairapp і прыкласці рэзюмэ, парфтоліа і матывацыйны ліст.

Спіс міжнародных рэзідэнтных спонсараў глядзіце на старонках рэсурсаў ResArtis і AllianceforArtistCommunities, каб атрымаць парады і заяўкі на фінансаванне.


4.

Эпоха Адраджэння. Беларускі кантэкст

«ГАЎРЫЛА ВАШЧАНКА. ДА 90-ГОДДЗЯ З ДНЯ НАРАДЖЭННЯ» Ў ПАЛАЦЫ МАСТАЦТВА

БЫЛО ТОЕ ДОСЫЦЬ ДАЎНО — ПА МАІХ МАЛАДЫХ ГАДАХ. МНЕ НАДАРЫЛАСЯ МАГЧЫМАСЦЬ НАПІСАЦЬ МАНАГРАФІЮ ПРА ГАЎРЫЛУ ХАРЫТОНАВІЧА ВАШЧАНКУ — ТВОРЦУ, ЯКІ З МОМАНТУ З'ЯЎЛЕННЯ Ў БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ Ў 1960-Х БАДАЙ АДРАЗУ Ж АТРЫМАЎ СТАТУС ЖЫВОГА КЛАСІКА, АДНАГО СА СТВАРАЛЬНІКАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МАСТАЦКАЙ ШКОЛЫ. А НА МОМАНТ МАЙГО ЗНАЁМСТВА З ВАШЧАНКАМ ГРАМАДА ЎВОГУЛЕ СТАВІЛАСЯ ДА ЯГО ЯК ВЕРНІКІ ДА ПАТРЫЯРХА. ЗА ПРАЦУ Я ЎЗЯЎСЯ З ІМПЭТАМ, З МОЛАДЗЕВЫМ ЭНТУЗІЯЗМАМ, АЛЕ, ПАГЛЫБІЎШЫСЯ Ў МАТЭРЫЯЛ, ЗРАЗУМЕЎ, ШТО ТЭМУ Я НЕ ПАЦЯГНУ. НЕ МОЙ, ТАК БЫ МОВІЦЬ, МАШТАБ. НЕ З МАІМІ МЕРКАМІ ПАДЫХОДЗІЦЬ ДА ВОЛАТА. МНЕ НЕ СТАВАЛА НІ ЖЫЦЦЁВАГА, НІ ПРАФЕСІЙНАГА ДОСВЕДУ, КАБ АСЭНСАВАЦЬ ТВОРЧАСЦЬ (А ЗНАЧЫЦЬ, І ЖЫЦЦЁВЫ ШЛЯХ) ТАКОЙ МАНУМЕНТАЛЬНАЙ ПОСТАЦІ. ПРАЦУ Я ТАДЫ ПАСПЯХОВА ЗАВАЛІЎ, ШТО БЫЛО ЦАЛКАМ ЛАГІЧНА, ХОЦЬ І КРЫЎДНА.

Пётра ВАСІЛЕЎСКІ

Сёння, калі пішу гэтыя радкі, зноў перажываю тыя пачуцці... Збольшага я ведаю творчасць Гаўрылы Харытонавіча, маю ўяўленне пра варункі ягонага жыцця і стасункі з калегамі і глядацкай грамадою, але ён застаўся для мяне таямніцай — і як асоба, і як мастак. Здавалася б, само жыццё вяло таленавітага хлопца з беларускага Палесся ў бок Кіева. У любым выпадку на поўдзень. Ад Гомеля да Кіева бліжэй, чым да Мінска. Прытым што Кіеў у часы юнацтва і маладосці Вашчанкі паводле культурнай насычанасці значна пераўзыходзіў Мінск.

У 1948 годзе Гаўрыла Вашчанка скончыў Кіеўскую мастацкую вучэльню прыкладных мастацтваў. Ужо на трэцім курсе ён бярэ ўдзел у манументальнай аздобе будынка Вярхоўнай Рады Украінскай ССР. Па заканчэнні працуе на кінастудыі імя Даўжэнкі. Далей — вышэйшая адукацыя, Львоўскі інстытут дэкаратыўнага і прыкладнога мастацтва (скончыў у 1955 годзе) і размеркаванне ў Малдавію. Там ён выкладае ў Кішынёўскай мастацкай вучэльні. Робіць манументальныя роспісы ў Кішынёве і Маскве. І раптам пераезд у Мінск... Дагэтуль не разумею, што прымусіла мастака сарвацца з уладкаванага месца, ад гарантаванай кар'еры і ўсталяванага побыту. Магчыма, уласцівы творчым асобам авантурызм. У 1961 годзе ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце ствараецца кафедра манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, якую Вашчанка па запрашэнні Уладзіміра Стальмашонка і ўзначаліў. Дарэчы, адпрацаваў Гаўрыла Харытонавіч на гэтай кафедры 36 год.

Падаецца, на радзіму Вашчанку — насуперак лагістыцы жыцця — цягнула нейкая містычная сіла. Відавочна, аднак, што, падпарадкаваўшыся лёсу, мастак не прагадаў. У Беларусі ён стаў народным мастаком, прафесарам, лаўрэатам дзяржаўнай прэміі. Але галоўнае (зноў нагадаю) — стваральнікам беларускай манументальнай школы, здабыткі якой з'яўляюцца нашым нацыянальным брэндам. На гэтым трывалым падмурку стаіць гмах мастацтва ўжо суверэннай дзяржавы. І яшчэ: ён зрабіў у выяўленчым мастацтве тое, што Мележ у літаратуры — пераканаўча давёў адвечную беларускасць Палесся.

Да юбілею Гаўрылы Харытонавіча Вашчанкі ў сталічным Палацы мастацтва была зладжана вялікая выстава. Яе экспазіцыю склалі творы, што належаць Нацыянальнаму мастацкаму музею, мемарыяльнаму музею Вашчанкі ў Гомелі, сям'і мастака. На палотнах — усё творчае жыццё: ад 1950-х да апошніх дзён. Прытым што біяграфія аўтара вядомая, імя заўжды было на слыху, карціны і роспісы даўно лічацца залатым фондам нашага мастацтва, рэтраспектыва творчасці стала для грамады сапраўдным адкрыццём. Праўду кажучы: вялікае відаць на адлегласці. Менавіта часавая адлегласць дазваляе адчуць маштаб гэтай асобы.

Гаўрыла Вашчанка адзін з нямногіх мастакоў, чый наробак я прымаю цалкам, ва ўсёй тэматычнай, жанравай і стылёвай разнастайнасці. Мне падабаюцца яго партрэты, краявіды, сюжэтныя карціны з філасофскім падтэкстам і палотны-сімвалы. На працягу жыцця ён мяняў стылістыкі і тэматычныя прыярытэты, але маральны стрыжань творчасці заўжды заставаўся нязменным.

1.

Гаўрыла Харытонавіч любіў зямлю і людзей. Магчыма, яно гучыць пафасна і падобныя словы ад доўгага скарыстання сталі ўспрымацца штампам, але адносна Вашчанкі гэта чыстая праўда. Маляваў ён вяскоўцаў ці нафтавікоў Палесся, салдат Вялікай Айчыннай, рыцараў сярэднявечнай Беларусі — Вялікай Літвы, калег па творчым цэху, родных — а ўсё атрымліваліся сваякі. Атрымліваліся людзі, чымсьці блізкія асабіста майстру. І калі мы глядзім на іх вачыма аўтара, дык яны становяцца блізкімі і нам.

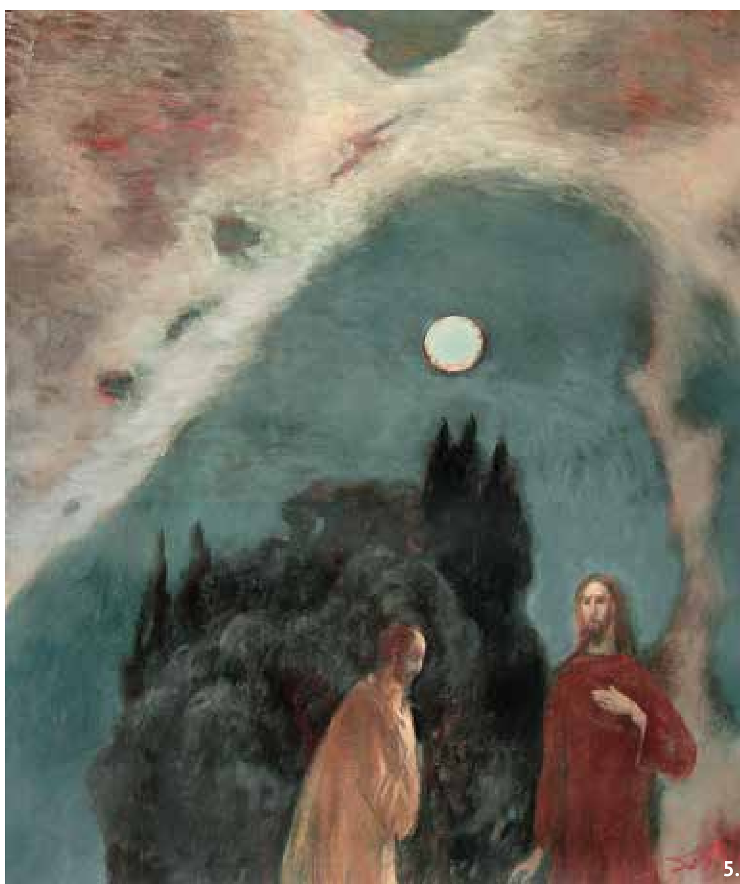
Асобна хачу сказаць пра беларускія краявіды пэндзля Вашчанкі. Мы прызвычаіліся бачыць, успрымаць беларускую прыроду сціплай і багатай не на фарбы, але на адценні. Традыцыя, якая ідзе ад Бялыніцкага-Бірулі і паслядоўнікаў. Гэткі эстэтызаваны, часам да вытанчанасці, мінімалізм. Ментальную рэвалюцыю ў жанры здзейснілі ў нас Віталь Цвірка і Гаўрыла Вашчанка. Яны стварылі манументальны беларускі краявід. І калі ў Цвіркі дамінуе эмацыйнасць, напалу якой пазайздросцілі б геніі імпрэсіянізму, дык Вашчанка выбудоўвае пейзаж як дэкарацыю для адвечнай дзеі быцця. У прасторы яго краявідаў неадменным чыннікам прысутнічае Час.

Мы мусім быць удзячнымі Гаўрылу Вашчанку за тое, што, пакінуўшы для будучыні ментальна дакладны адбітак нашай зямлі на часовым адрэзку свайго жыцця, ён здолеў убачыць тую Беларусь, якая была заўжды (спачатку ў Боскіх планах, а далей як рэчаіснасць), мела розныя гістарычныя імёны (Полацкая Русь, Чорная Русь, Белая, Вялікая Літва...) і ніколі не скончыцца і не знікне. Беларусь, якая заўжды адраджаецца. Як адрадзілася пасля ваеннага ліхалецця, як выстаяла пасля Чарнобыля. Нездарма беларускія сялянкі на палотнах майстра выглядаюць як рэнесансныя мадонны. На Беларусі ніколі не канчаецца эпоха Адраджэння. Ⓜ

2.

4.

3.


5.

1. Лёль і Лель. Алей. 1994.
2. Лада. Алей. 1995.
3. Рыцараў чакаюць. Алей. 2009.
4. Жывая вада. Алей. 1996.
5. Тайна Віфліемскага саду. Алей. 2009.

Выклікі ідэнтычнасці

ВЫСТАВА «РЫЗОМЫ» Ў ГАЛЕРЭІ «АРТ-БЕЛАРУСЬ» І ПАЛАЦЫ МАСТАЦТВА

Любоў Гаўрылюк

Грунтоўны праект «Рызомы», здаецца, стаў для Марыны Бацюковай пошукам новага фармату: больш распрацаванага па складзе серый, па змесце — у частцы наратываў, кантэкстаў і, вядома, канцэптаў. Ідэнтыфікацыю беларусаў, самавызначэнне аўтарка акрэсліла ключавымі працэсамі для свайго даследавання. І змясціла іх у некалькі серый: «7Я», «Рызомы. Мы», «Петрыкор. Лес-Лёс» і «Рызомы. Горад». Адзначым, што само адкрыццё выставы, яе публічнае прыняцце і інтэрактыўнае завяршэнне праекта Марыне ўдалося зрабіць падзеяй. Інтэрактыўнасцю стала магчымасць для гледачоў упісаць сваё слова — разуменне ідэнтычнасці, і гэта будзе фінальным вынікам даследавання. Усё разам увайшло ў вызначэнне твора мастацтва — на гранях аб'ектнасці і перфарматыўнасці.

З каранямі і без каранёў

У параўнанні з больш раннімі праектамі, у «Рызомах» змяніліся «персанальныя дадзеныя» — на першы план выведзена сям'я, прычым некалькі пакаленняў. За ёй ідзе бліжэйшае і больш далёкае асяроддзе: вядомыя людзі Беларусі з іх словамі і нататкамі адносна нацыянальнай ідэнтычнасці. Наступны вiток — лес і горад, то-бок знешняе асяроддзе, што таксама непасрэдна ўплывае на самавызначэнне, па спіралі разгортваючы яго, узбагачаючы. Новыя напластаванні і ўзаемасувязі ўсё больш апісваюць тыя самыя рызомы, якія аўтарка вывела ў якасці назвы. Атрымалася цэнтрабежная канструкцыя. Адкрытая сістэма каранёў, што паглыблены ў глебу і сілкуюць чалавека, але не структураваныя іерархічна і жорстка. Патэнцыял гэтай сістэмы крыецца ў магчымых трансфармацыях, частковa спантаннасці і адначасова самаарганізацыі. У яе як бы няма цэнтра, а галоўнае — дынаміка.

У постструктуралізм паняцце «рызомы» ўвялі Жыль Дэлёз і Феликс Гватары, якія напісалі працу з такой назвай у 1976 годзе. Цікава прасачыць, што з іх тэорыі, якая глыбока паўплывала на філасофскую думку XX стагоддзя, інтэрпрэтуецца ў беларускіх «Рызомах» Марыны Бацюковай і як гэта адбываецца. У гэтым, на мой погляд, ёсць інтэлектуальная інтрыга і свайго роду выклік праекта.

У арт-падзеі кананічнае разуменне французскіх філосафа і псіхааналітыка не можа быць візуалізавана ілюстрацыяй. Таму так, «рызома развіваецца, вар'юючы, пашыраючы, захопліваючы, схопліваючы, укараняючыся» (як у Дэлёза і Гватары), але з'яўляецца «антыгенеалагічнай», з прынцыпова не пазначаным паходжаннем, Марына яе наўрад ці лічыць, паказваючы сям'ю, кажучы пра дзяцей на вуліцах не беларускіх гарадоў...

Аб рызоме Бацюковай нельга сказаць, што яна «не пачынаецца і не сканчаецца», хутчэй, гэта «мадэль, якая працягвае фармавацца і паглыбляцца ў працэсе, што развіваецца, удасканальваецца, аднаўляецца», прадʼяўляе ўсё новыя версіі свайго існавання. У гэтым наша аўтарка салідарная з французамі. Нарэшце, адметная ўласцівасць рызомы, на думку Дэлёза і Гватары, «гэта... мець заўсёды мноства выхадаў». Адгалоскі гэтага меркавання несумненна ёсць у праекце. А вось «быць рызаморфным — значыць спараджаць сцяблiны і валокны, якія здаюцца каранямі», — гэта ўжо новы вiток, што адсылаў бы нас да сюррэалізму Рэнэ Магрыта.

Па другі бок гармоніі

Цяпер вернемся да ідэнтычнасці, то-бок цэнтральнай ідэі праекта. Уключэнне сацыяльнага аспекту — у першую чаргу гэта тычыцца серыі «Рызомы.

Мы» — у задачу канструявання ідэнтычнасці можна трактаваць у дзвюх версіях як мінімум. У адным выпадку гэта разуменне «сацыяльнага як прынцыпова не гарманізаванага, якое не ўкладзена ў адзіны ўніверсальны праект» (Галіна Русецкая, беларускі філосаф), у іншым — утапічная альтэрнатыва, пошук агульнасці, падтрымкі і нават салідарнасці.

Іншымі словамі, глядач аказваецца перад дылемай: мноства тэкставых выказванняў, якія Марына змяшчае ў тканіну выставы, ёсць спробай паказаць разнавектарныя пазіцыі ці ўсё ж жаданнем сабраць іх ва ўзгодненым, цэласны беларускі кантэкст? Блізкі, вядома, самаадчуванню аўтаркі, паколькі крайніх меркаванняў у яе суразмоўцаў не прагучала.

Думаецца, не заўважаць рознагалоссяў і неадназначнасці, бачачы толькі бесканфліктнае, беспраблемнае ў самасвядомасці грамадства, было б дзіўна. Рэальнае ў пошуках калектыўнай ідэнтычнасці якраз супярэчлівае і іранічнае, а найчасцей — нават траўматычны досвед. Таму Марына выбірае, на мой погляд, найбольш прадуктыўны падыход — зварот да дысгармоніі, да патэнцыялу розных канцэпцый, нават калі гэта ўсяго толькі камунікатыўныя інтэнцыі тыпу «каханне», «радзіма». Але тэму новай банальнасці пакуль адкладзем на будучыню.

У ліку тых самых суразмоўцаў з рэфлексіўнымі выказваннямі — асобы сапраўды ўплывовыя на нашым культурным полі — Святлана Алексіевіч, Аляксей Братачкін, Максім Жбанкоў, Вольга Шпарага, Сяргей Пукст, Альгерд Бахарэвіч, Валянцін Акудовіч, Канстанцін Селіханаў, Таццяна Радзівілка, Уладзімір Парфянок, Сяргей Кажамякін, Андрэй Саўчанка, Ігар Саўчанка, Дзмітрый Сурскі, Міхал Анемпадыстаў і Алена Дашкевіч, Канстанцін Вашчанка, Сяргей Балянок. Бліскучае кола!

Серыя «Петрыкор. Лес-Лёс» перапрацоўвае публіцыстычны пасыл: «Не знішчайце нашу душу і памяць, нашу Малую Радзіму! Мы не павінны стаць беспрытульнымі!» — піша Марына. Незвычайнае слова «петрыкор» пазначае пах зямлі пасля дажджу, а серыя прысвечана дрэвам, якім пагражае высечка. Яны таксама побач — там, дзе жыве Марына цяпер, і там, дзе жыла раней, дзе тыя ж карані — у горадзе. Гэта лес у Бараўлянах і пасёлку Даследны, і скверы Асмалоўкі, і бульвары Трактаразаводскага раёна. За іх змагаюцца жыхары і суполкі, іх партрэты — смела можна так казаць — прад'яўляе мастак. Кожнае дрэва тут — аб'ект, людзі ведаюць іх «у твар», за кожнае ідзе барацьба.

У прынцыпе, гэты візуальны матэрыял можа стаць самастойнай экалагічнай акцыяй, але ў нашым выпадку аўтарка ўпісвае яго ў агульны сацыякультурны кантэкст, што, вядома, апраўдана.

Рызомы. Горад Мінск

Серыя размясцілася ў Палацы мастацтва крыху паасобку. Гэта галерэя «Арт-Беларусь», толькі не ўся, а яе цэнтральная частка, аўтаномная, але з адкрытым выхадам да сусветных велічынь. Вакол «Рызом» — наш безумоўны гонар Шагал і Суцін, а далей Фердынанд Рушчыц, Казімір Стаброўскі, Валенцій Ваньковіч, Барыс Забораў. І Парыжская школа родам з Беларусі: Восіп Цадкін, Восіп Любіч, Міхаіл Кікоін, Леў Бакст, Пінхус Крэмень, Файбіш-Шрага Царфін. Сучаснаму фатографу застацца сам-насам з такім жывапісам — яшчэ адзін выклік.

Проста адзначым гэты альянс: Марына Бацюкова знайшла адпаведную тэхніку — чорна-белая фатаграфія і відэа-арт. Адзначу расфакусіроўку, сярэднія планы, маштаб, пульсацыю больш энергічных і статычных кадраў, адпаведны рытм у экспазіцыі. Гэта цалкам заслуга Алены Дашкевіч і Сяргея Скіндара, якія прайшлі разам з праектам шлях ад высокапрафесійнага друку да дызайнерскай экспазіцыі ў складанай прасторы «Арт-партал» Палаца мастацтва.

І атрымаўся чароўны, плывучы Мінск, дзе Кола агляду ў цэнтральным парку Горкага — і вобраз, і вышыня назіранняў, і ўспаміны мінчукоў пра дзяцінства. У пэўнай меры гэта наш сённяшні дзень, а таксама — сувязь з пакаленнямі тых геніяў, якія яго стваралі. І сышлі. Сувязь з зямлёй і неабсяжныя карані, што цудоўным чынам усё гэта злучаюць: часы, людзей, іх працу — у зменлівую прастору асэнсавання.

Фрагменты экспазіцыі «Рызомы».

Архіў паміж культурным кантэкстам і медыяасяродкам

«МІРНЫ ЧАС» ПЯТРА ТАРАНДЫ Ў МУЗЕІ ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА КІНО

1.

2.

3.

Любоў Гаўрылюк

Чаму фотаархівы заўсёды прыцягваюць увагу і выклікаюць суперажыванне самай рознай публікі?

Франтавік Пётр Таранда, чалавек няпростага лёсу, фатаграфаваў вялікую частку жыцця ў Баранавічах і ў роднай вёсцы Зарытава (Ляхавіцкі раён Брэсцкай вобласці; 1921—2001). У яго архіве больш за 1000 фотаздымкаў. Калі ўлічыць, што ў апошнія гады мы бачылі правінцыйную фатаграфію Паўла Валынцэвіча і беларускую калекцыю Зоф'і Хамянтоўскай, то відавочна: гісторыя нацыянальнага фотамастацтва набывае ўсё большы аб'ём і лакальныя асаблівасці. Запаўняюцца лакуны, прычым не афіцыйнай хронікай, з нейкіх прычын забытай, а аматарскімі архівамі — сямейнымі, вясковымі і хутарскімі, сядзібнымі, фабрычнымі сюжэтамі. Вось як у Таранды: работніцы швейнай фабрыкі, аднавяскоўцы.

І што, здавалася б, такога ўжо цікавага? Мяркую, множнасць інтэрпрэтацый архіва. Для пачатку, вядома, эфект часу, які сыходзіць: парадокс у тым, што не вы яго пражылі, але вы праводзіце. Было б ілюзіяй лічыць, што гэтым можна пераадолець разрыў пакаленняў, але пэўная настальгічная практыка па невядомым мінулым, пагадзіцеся, ёсць.

Не будзе выніку/інтэрпрэтацыі, калі самую выдатную ідэю не ўпісаць у культурны кантэкст з улікам пэўных поглядаў на рэчы, падыходаў людзей да ўласнай рэпрэзентацыі. А культурны кантэкст «мірнага часу» — гэта ж не толькі баранавіцкія навіны з БССР 1950—1960-х, гэта агульнасавецкае захапленне паэзіяй і космасам, прышэсце Хэма ў барадзе і з люлькай, рамантыка паходаў і песень пад гітару. Мне падалося, што візуальна вельмі блізкі Тарандзе італьянскі неарэалізм у кінематографе (1945—1952), ды і па канцэпцэ побач: паваенная рэчаіснасць, беднасць, увага да простых людзей.

Цікавасць да архіва, безумоўна, узнікае як рэакцыя на сучасную інфармацыйную прастору, на плынь бессэнсоўнага лічбавага шуму. Ёсць адчуванне, што ў эпоху смайлікаў, піктаграм, спрошчанай прамовы з мэмамі дакументальная фатаграфічная мова без нарцысізму застаецца самай змястоўнай з больш-менш даступных. І праблема тут у прынцыповым разрыве паміж культурным кантэкстам да 1990-х і медыяльным асяроддзем першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя. Тым, што заснавана інтэрнэтам і інтэрнэтам жыве без абмежаванняў. Але цяпер мы не будзем развіваць гэтую тэму.

Сучасны глядач узіраецца, літаральна ўкараняецца ў архіўныя кадры, знаходзячыся, скарыстаемся тэрмінам філосафа Алены Пятроўскай, у стане чакання сэнсаў. Нават маючы свае стужкі на далёкіх паліцах, у галерэі мы мяняем стаўленне да такога ж архіва, прычым любога перыяду. А з Пятром так і атрымалася: яго фатаграфічную спадчыну актуалізаваў пляменнік Мікалай Таранда з дапамогай Грамадскага аб'яднання фатографаў і куратаркі Алены Пратасевіч. У чарговы раз экспазіцыя ў галерэйнай прасторы, а менавіта публічны інтарэс да неафіцыйнага, персанальнага жыцця, якім не распешчаны пакаленні тых самых 1950—1970-х, змяняе ракурс глядацкага ўспрымання. Прымушае шукаць у архіўных адбітках нейкія сацыяльныя абагульненні, лірыку або драму.

Парадоксы часу, хутчэй за ўсё, не дадуць сучаснаму воку ўбачыць цэласную карціну, але фрагменты яе відавочныя: прыватнае жыццё, калі траўмы вайны, гвалту і рэпрэсій, усіх пасляваенных нягод яшчэ жывыя і не хутка будуць пераадолены. Таранда прытрымліваецца традыцыі прамой дакументальнай, вулічнай, але пры гэтым зрэжысараванай фатаграфіі. Збольшага гэта гарадскія рэаліі, дзе ёсць гумар, какецтва і адчуванне даверу ў кампаніі добрых знаёмых. Пошук і прад'яўленне вобразаў сябе і родных, якія пазіруюць на фоне возера, агульнага свята, дыхтоўнага дома — гэта разуменне «годнага» вонкавага выгляду, пошук таго «мірнага», што ацалела ў людзях і вяртаецца ў іх жыццё. У соцыум, як зразумела з аддегласці нашага часу, мір вернецца значна пазней.

За кулісамі афіцыйнай сцэны, у правінцыі, сярод звычайных людзей — што падахвочвала фатографа здымаць? Прычым гадамі, спалучаючы гэтае захап-

ленне з ігрой на музычных інструментах аж да апошніх гадоў, калі вельмі пагоршыўся зрок. І без надзеі, трэба разумець, на публічнае прызнанне, на выставы... Напэўна, гэтага мы ведаць не можам, але, мяркуючы па ўсім, энергічны чалавек Пётр Таранда бачыў паўсядзённае жыццё сваіх Баранавічаў як асноўную крыніцу цікавасці для заняткаў фатаграфіяй. Бачыў у ёй стымул, рухальную сілу сваёй несуцішнай творчай рэалізацыі. Не губляючы адкрытасці погляду, але і разумеючы пэўныя сацыяльныя шаблоны — як без іх у эпоху пераможнай прапаганды! — ён практычна свабодна дакументаваў зменлівую сітуацыю. Поруч з сябрамі і гараджанамі ён захоўваў патрэбную дыстанцыю, не падвяргаючы свае мадэлі стрэсу, у параўнанні з тым, што адбывалася ў глыбіні гэтых сітуацый і працэсаў. Дзякуючы гэтаму правінцыя, простыя людзі маюць свой голас і свой партрэт. Ⓜ

1. Пётр Таранда. 1952—1957.
2. Сям'я Аляксея Карповіча з вёскі Зарытава. 1952.
3. Перадвыбарчы мотакрос у Баранавічах. 1952—1957.
4. Браты.
5. Жанчына з прыватнага сектара.
6 Прыёмная дачка Пятра Ніна з хлопчыкам знаёмых сям'і. 1952—1957.
7. Работнікі Баранавіцкай швейнай фабрыкі на дэманстрацыі ў гонар Кастрычніцкай рэвалюцыі. 1957.
8. Жанчыны з Баранавіцкай швейнай фабрыкі. 1952—1957.
9. Працоўны фабрыкі. 1952—1957.

Друк, стыль, **форма**

«MINI MIDI PRINT» У ПАЛАЦЫ МАСТАЦТВА

ВЫСТАВАЧНЫ ПРАЕКТ «MINI MIDI PRINT» СЕКЦЫІ ГРАФІКІ САЮЗА МАСТАКОЎ (КУРАТАР АНДРЭЙ БАСАЛЫГА) ЗАСВЕДЧЫЎ УЗРОВЕНЬ РАЗВІЦЦЯ МАЛЫХ І СЯРЭДНІХ ФОРМАЎ ГРАФІЧНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ. СЁННЯ ДРУКАВАНАЯ ГРАФІКА РАЗВІВАЕЦЦА ЯК АРГАНІЧНАЯ ЧАСТКА СУЧАСНЫХ ПЛЫНЯЎ, УБІРАЕ РЫСЫ МІНІМАЛ-АРТУ, ПЕРАХОДЗІЦЬ У ЛІЧБАВЫЯ ВЫМЯРЭННІ, ІМКНЕЦЦА ДА ЭКСПЕРЫМЕНТУ З ФОРМАЙ. АБМЕЖАВАНЫ ПАМЕР АРКУША НЕ ПЕРАШКОДА ДЛЯ ТЭМАТЫЧНАЙ І СТЫЛІСТЫЧНАЙ ГУЛЬНІ, А НААДВАРОТ — ІМПУЛЬС ПОШУКУ НОВЫХ ПАДЫХОДАЎ У КАМПАЗІЦЫЙНАЙ ПАБУДОВЕ.

Кацярына Янкоўская

Выстава мела сэнсавую дамінанту — працы выбітнай беларускай мастачкі Аляксандры Паслядовіч (з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь), якія размясціліся ў цэнтры. Такім чынам быў засведчаны яе ўклад у развіццё беларускай станковай графікі. Аўтарка вырашала этнаграфічныя тэмы праз тонкія і глыбокія лірычныя вобразы. На выставе «MINI MIDI PRINT» дэманстраваліся работы Паслядовіч 1970—1980-х — найбольш значны перыяд яе творчасці. Працуючы ў разнастайных тэхніках — афорце, лінагравюры, літаграфіі, каляровай літаграфіі, — Аляксандра Паслядовіч увасабляе асаблівы каларыт: цёплыя, вохрыстыя, прыглушана-карычняватыя адценні, якія набліжаюцца да колераў зямлі. Яна бездакорна валодае лініяй і святлоценявой таніроўкай.

У знакамітым «Партрэце Цёткі» аўтарства Алесі Паслядовіч праз вобраз Элаізы Пашкевіч паэзія нібы візуалізуецца і сілуэт набывае скульптурныя рысы. Фактура працы і колер сепіі надзяляюць тэхніку афорта стылістыкай старых фатаграфічных выяў. Важным элементам кампазіцыі з'яўляецца капялюш, што ўцягвае нас у глыбіню прасторы твора. «Партрэт Цёткі» — гэта спосаб разважання, філасафічны і пранікнёны, які выходзіць за межы прасторава-часовых вымярэнняў.

2.

1.

3.

У «Сельскім нацюрморце» ўвасоблены рэчавы свет, і кожны прадмет тут сімвалічны. Засохлы мак на другім плане — сімвал ахвяр, што пацярпелі ад вайны; кампазіцыйны цэнтр — збанок з малаком і яйкі — увасабляе сучасны свет дабрабыту і цеплыні, а на пярэднім плане — невялічкі збанок з матылём — як мары пра будучыню, напоўненыя спакоем і надзеяй.

Творчасць Аляксандры Паслядовіч паўплывала на фармаванне школы беларускай графікі яшчэ і тым, што мастачка зрабіла колер выразным графічным сродкам, надала яму актыўныя, экспрэсіўныя рысы; яе контурная лінія рухаецца, становіцца эмацыйнай. У кантэксце нацыянальнай, этнаграфічнай тэматыкі яна пераасэнсоўвала пачуццёвае ўспрыманне свету і ўвасабляла яго тонкай сімвалічнай мовай.

Уладзімір Правідохін (Уладзімір Хін), прызнаны майстар лінагравюры, увасабляе прыроду руху, яго творчасць развіваецца ў стылістыцы футурызму. У серыі «Хто ёсць хто?» асобныя працы прысвечаны танцу, дзе постаці прымаюць тэатралізаваныя позы, нагадваюць лялек, але кампазіцыйна размяшчаюцца ў карагодзе, што выклікае адчуванне дынамізму. Таксама можна

4.

5.

6.

вылучыць партрэт Веліміра Хлебнікава, постаць якога абрамляе шрыфтавая кампазіцыя, дзе мудрагелістая «заумь» перададзена дысананснай паралеллю літар.

Вольга Нікішына ў афорце «Tower» (2009) візуалізуе нерухомасць, але кожнае імгненне можа яе парушыць. Такім чынам, час прыносіць разбурэнне, але значнасць набывае сам момант абсалютнага спакою.

Андрэй Басалыга ў графічных аркушах «Time Trap» («Пастка часу», 2018) выкарыстоўвае прыёмы постмадэнісцкай гульні, дзе фармальная кампазіцыя твора падвойвае сэнсы. Напрыклад, ваду ён замыкае ў прастору куба, і форма набывае пэўны аб'ём на плоскасці. Потым, нібы на віртуальным прайгравальніку, глядач можа працягнуць прагляд альбо спыніць яго. Аўтар усведамляе, што сёння чалавек можа ўсталёўваць свае правілы гульні і кіраваць успрыманнем візуальнай інфармацыі. Андрэй Басалыга адыходзіць ад класічнага афорта, спалучае тэхнікі мецца-тынты і лічбавага друку, аналізуе прасторавыя формы ў іх парадаксальным сумяшчэнні.

У творчасці адной з самых цікавых мастачак сучаснай беларускай графікі Тамары Шэлест адлюстраваны транстэндэнтныя метафізічныя вобразы. Аўтарка выкарыстоўвае розныя графічныя тэхнікі: з дапамогай мецца-тынта надае постаці ў працы «Дамок М» экспрэсіўны характар, а вобразы мужчыны і жанчыны, праз прыём сухой іголкі, утвараюць больш мяккія абрысы. Такім чынам, яна супрацьпастаўляе розныя, супярэчлівыя светапогляды. Графіка Шэлест дае магчымасць адчуць эмацыйную пустэчу і смутак, распавядае пра таемныя пачуцці адзіноты і страху.

Філасафічнага напрамку таксама прытрымліваецца і мастак Сяргей Балянок, які хаатычнымі дынамічнымі штрыхамі будуе адбіткі ўспамінаў, адзіноты і адчаю. У яго працах прысутнічаюць застылая нерухомасць і лёгкае паветра, спакой і дынаміка. Выразныя сродкі Балянка лаканічныя, мінімалістычныя.

Кніжная графіка на выставе «MINI MIDI PRINT» прадстаўлена творамі Сафіі Піскун, Вольгі Крупянковай і іншых аўтараў. У афортах з серыі «Прыгоды Кастуся» Сафія Піскун увасобіла лёгкае апавяданне пра дзяцінства. Здаецца, што хлопчык пераскоквае з аднаго аркуша на іншы. Афортная тэхніка набліжаецца да стылістыкі акварэльнай выявы.

Мастацтва экслібрыса ад кніжнага знака эвалюцыянавала ў бок сюжэтнага экслібрысу. Найбольш вядомымі ў свеце беларускімі мастакамі-эклібрысістамі з'яўляюцца Юрый Якавенка, Ганна Ціханава-Йарданова, Раман Сустаў, Уладзіслаў Квартальны, Яўгенія Цімашэнка і іншыя. Акрамя твораў, звязаных з калекцыяй уладальніка кніжнага знака, часта можна сустрэць міфалагічную і сюжэтна-лірычную лінію развіцця. Экслібрыс сёння эксперыментуе з формай — выходзіць у аб'ём: напрыклад, у краінах Заходняй Еўропы папулярны экслібрыс у 3D.

Уладзімір Даўгяла і Зміцер Шапавалаў працуюць з гістарычнымі тэмамі. Ствараючы серыю «Войска ВКЛ XIV–XVII стагоддзяў», Шапавалаў прысвячае сваю работу Палонкаўскай бітве, дзе войска ВКЛ упершыню атрымлівае значную перамогу над войскам Маскоўскай дзяржавы. Постаці ўтвараюць складаную кампазіцыю, і з аднаго боку мы бачым момант перамогі, з іншага — страху і адчаю. Графічны аркуш не толькі ўвасабляе гістарычную падзею, але і раскрывае псіхалагічны стан герояў батальнай сцэны.

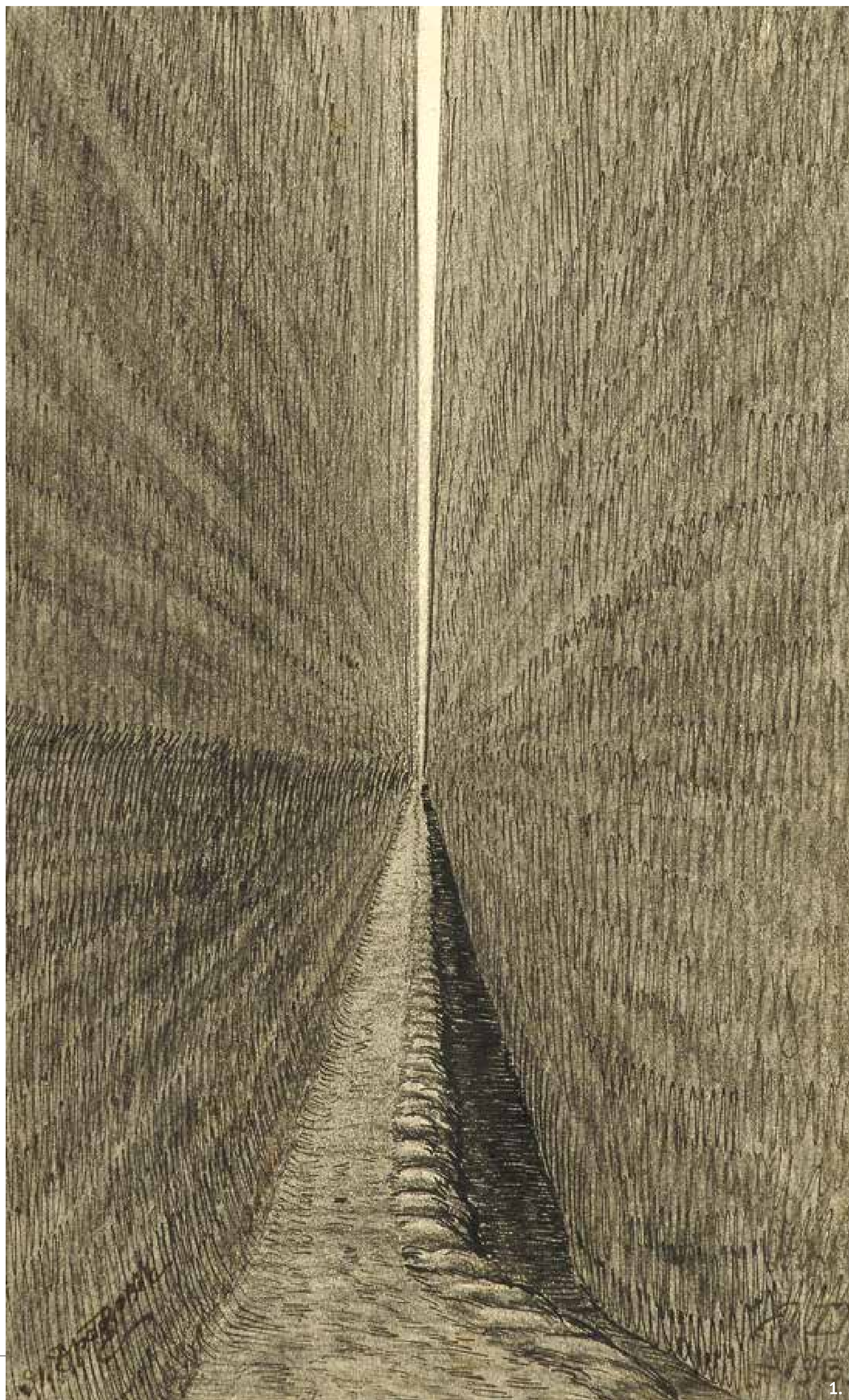
Безумоўна, такія маштабныя выставачныя праекты, як «MINI MIDI PRINT», даюць цудоўную магчымасць прааналізаваць культурнае поле, у якім развіваецца сучаснае графічнае мастацтва, прасачыць эвалюцыю тэхнічных прыёмаў, што сёння імкнуцца да віртуальнасці і лічбавых вымярэнняў. Беларуская графічная школа гуртуецца вакол непарушнасці традыцый, яна стварае свой адметны шлях, які вылучаецца высокім узроўнем прафесійнасці і развіццём індывідуальных мастацкіх стратэгій. М

1. Андрэй Басалыга. Time Trap № 2. Мецца-тынта, лічбавы друк. 2018.
2. Аляксандра Паслядовіч. Сельскі нацюрморт. Папера, сухая іголка. 1985.
3. Аляксандра Паслядовіч. Партрэт Цёткі. Папера, афорт. 1976.
4. Раман Сустаў. Abyss. Афорт. 2017.
5. Вольга Нікішына. Акт. Афорт. 2000.
6. Сяргей Балянок. Няправільны цень. Афорт. 2007.

Космас: тэксты і выявы

«Сусвет Язэпа Драздовіча» ў Нацыянальным мастацкім музеі

З кім толькі яго не параўноўвалі: з Леанарда да Вінчы, з Чурлёнісам, з Рэрыхам, – але ўсе супастаўленні падаюцца недакладнымі. Бадай, варта прызнаць, што нічога падобнага да Драздовіча не было нідзе і ніколі.
Ці магчыма ў межах адной выставы раскрыць усю беспрэцэдэнтнасць і шматграннасць творчасці гэтага мастака? Напэўна, дзеля гэтага патрэбны адмысловы музей, дзе сучасныя тэхналогіі дазволілі б гэтак арганізаваць выстаўную прастору, каб артэфакты і дакументы, мастацкія творы, тэксты і сама асоба аўтара, – пра якога, здаецца, так шмат вядома і які, тым не менш, дагэтуль застаецца загадкавым феноменам, – паўсталі ў сваёй сукупнасці і знітаванасці.
Аднак Вользе Архіпавай, куратарцы выставы «Сусвет Язэпа Драздовіча», удалося ўпершыню сабраць у адной экспазіцыі працы, што прэзентуюць усе перыяды і формы творчасці мастака, усе яго пошукі і захапленні.


1.

Лія Кісялёва

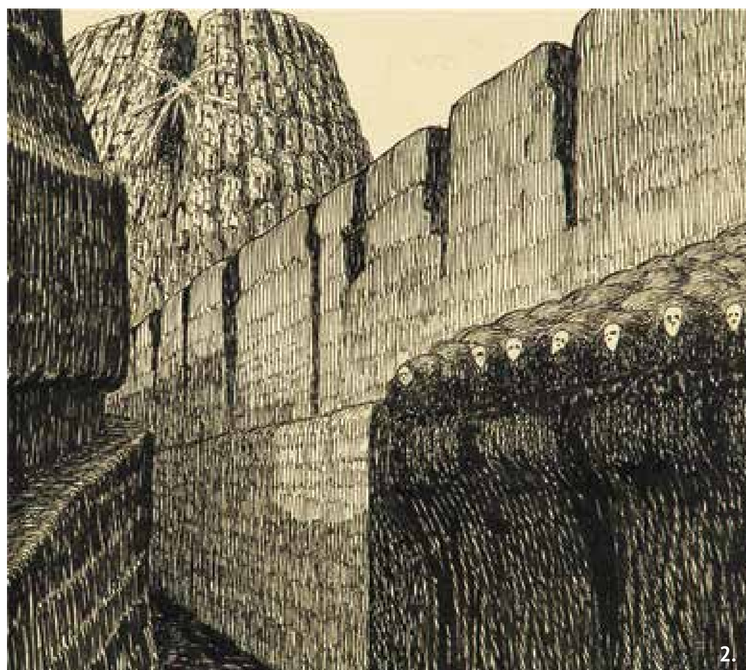
Адным з захапленняў Драздовіча стаўся космас. Мастак, якому не заўсёды было ўтульна на Зямлі, быў літаральна апантаны далёкімі зоркамі і планетамі. Космас стаў для Драздовіча грандыёзным праектам, што спарадзіў шэраг жывапісных палотнаў, дзясяткі графічных твораў і тэкстаў і якому ён надаваў не толькі (і нават не столькі) мастацкае значэнне, а перадусім навуковае. Ён пісаў: «Раблю гэта не дзеля забавы... а дзеля навукі. Хто гэтаму не верыць, хай праверыць праз тэлескопы, і я пэвен, што бальшыну таго, што мной апісана, убачаць як на далоні». І менавіта гэты «касмічны праект» Драздовіч лічыў найважнейшаю справай свайго жыцця.

На выставе не ставілася задача прэзентаваць увесь «касмічны цыкл», Вольга Архіпава абрала толькі некалькі прац. Да некаторых з іх былі далучаны суправаджальныя тэксты — урыўкі з рукапісаў мастака, дзе тлумачыцца, расшыфроўваецца тое, што выяўлена на палотнах. Гэты куратарскі ход дае разуменне таго, што жывапісныя, графічныя творы Язэпа Драздовіча і яго тэксты цяжка разглядаць у адрыве, ізалявана, яны ўзаемадапаўняльныя, узаемапранікальныя і складаюць адзіны непарыўны — мудрагелісты і чароўны — мастацкі свет. Між тым толькі нядаўна ўдалося апублікаваць некаторыя з гэтых тэкстаў (у прыватнасці, на адмысловым, прысвечаным Драздовічу сайце drazdovich.by), а да апошняга часу нават не ўсе спецыялісты ведалі пра іх існаванне. Каб зразумець, чаму так адбылося, трэба вярнуцца да самага пачатку касмічнай адысеі Язэпа Драздовіча.

А пачалося ўсё ў 1931 годзе, калі пасля звальнення з Наваградскай беларускай гімназіі Драздовіч пасяліўся ў Вільні. Сталай працы тут не было, замовы на афармленне кніг і часопісаў, якія дазвалялі б падзарабіць, паступалі рэдка. Але, як гэта часта здаралася ў жыцці Драздовіча, нягоды далі новы імпульс яго творчасці. Гады беспрацоўя прынеслі важкі плён. Драздовіч нарэшце меў досыць часу, каб цалкам паглыбіцца ў тое пакрыёмае, запаветнае, што здавён вабіла, прыцягвала яго.

Напаўгалодны, часам хворы, ён з дня ў дзень сядзеў у бібліятэцы, прагна паглынаючы ўсю астранамічную літаратуру, якую можна было здабыць. А пасля вяртаўся ў віленскае прадмесце, на халодны паддашак у драўляным доме, дзе кватараваў, — і абрыньваўся ў чароўныя сны, выпраўляўся ў «астральныя падарожжы». Ён вандраваў на далёкія зоркі і планеты — Месяц, Марс, Сатурн, — бачыў цудоўнай прыгажосці краявіды, разглядаў неверагодныя расліны, жывёл, наведваў нязнаныя краіны, гарады і назіраў за жыццём тамтэйшых жыхароў. Зранку ён скрупулёзна занатоўваў, дакументаваў убачанае. Рабіў замалёўкі: карты паасобных касмічных мясцовасцяў, ландшафты, выявы раслін, жывёл і іншапланецян. Захавалася мноства графічных аркушаў такога кшталту, а тое-сёе з касмічных уражанняў увасобілася ў жывапісныя палотны. Штораз, вяртаючыся са сваіх астральных вандровак, Драздовіч перагортваў кнігі па астраноміі, вывучаў фотаздымкі наведаных зорак і планет (у той час былі, напрыклад, досыць выявы фатаграфіі Месяца). Звычайна мастак пераконваўся, што ўсё ўбачанае ім — не трызненне: «...Аказалася, што ўсё тое, што бачыў праз самнамбулістычную візію, — на фатаграфіі яны ёсць точ у точ. Цяпер я з пэўнасцю веру, што бальшына візіяў маіх — гэта не твор фантазіі, не самаабман, а сапраўдны дар яснавідства». Драздовіч ніколі і ніколькі не сумняваўся ў абсалютнай рэальнасці сваіх «начных візіяў».

Большасць намалянага і напісанага ў той час ён перадаваў у Беларускі музей у Вільні. Але ў 1944 годзе было прынятае рашэнне пра ліквідацыю Музея імя Івана Луцкевіча. Усе экспанаты з багатай музейнай калекцыі былі падзеленыя на групы, частка (тыя, якія «маюць пэўнае дачыненне да гісторыі Літвы», і тыя, што нібыта «не маюць дачынення ні да беларускай, ні да літоўскай гісторыі») засталася ў Вільні, частка патрапіла ў Мінск. Напрыклад, большасць тэкстаў з дакументацыяй касмічных «вандровак» Драздовіча захоўваецца цяпер у Цэнтральнай бібліятэцы Акадэміі навук Літвы (напэўна, было канстатавана, што яны «не маюць дачынення ні да беларускай, ні да літоўскай гісторыі»). Гэта цэлы стос сшыткаў з апісаннямі падарожжаў на Месяц, з картамі тамтэйшых краін і іншымі замалёўкамі, а таксама дзве адмыслова аформленыя Драздовічам саматужныя кніжкі (з прыгожымі, выкананымі ў стылістыцы дываноў-маляванак вокладкамі) — «Жыццё на Марсе» і «Жыццё на планеце


2.

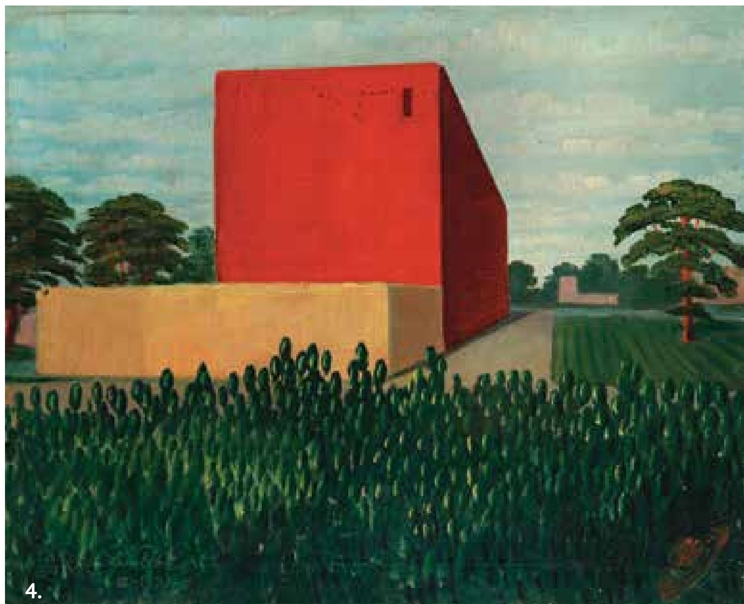
3.

Сатурне». Такім чынам, у выніку расфармавання калекцыі Беларускага музея імя Івана Луцкевіча атрымалася так, што ў Мінску (перадусім у Нацыянальным мастацкім музеі) захоўваецца пэўная колькасць досыць таямнічых жывапісных і графічных твораў Драздовіча «касмічнага цыклу», а ключы да гэтых загадак знаходзяцца ў Вільні.

Адзін з найбольш яскравых прыкладаў таго, як тэксты з Вільні дазваляюць зразумець сутнасць намалянага Драздовічам, — выявы месяцовага горада Трывежа і яго апісанні. Гэты горад неяк асабліва вабіў Драздовіча, ён шматразова вандраваў туды, картаграфаваў яго (гэта не якаясьці метафара — захаваўся шэраг складзеных мастаком карт Трывежа і яго ваколіцаў, у тым ліку адна на адваротным баку жывапіснага палатна «Трывеж» — мне здаецца, гэта досыць рэдкі выпадак, калі «спод» працы фактычна з'яўляецца паўнавартасным, самадастатковым мастацкім творам). Драздовіч не толькі выяўляў Трывеж, але і шмат пісаў пра яго (у Вільні захоўваюцца рукапісы двух досыць вялікіх тэкстаў — «Трывеж» і «У мурох Трывежа»).

Палатно «Трывеж», якое экспануецца на выставе «Сусвет Язэпа Драздовіча», ведаюць, бадай, многія. І кожнаму зразумела, што назву гораду далі тры велічныя вежы, выяўленыя на гэтым палатне. Але што гэта за збудаванні, якое ў іх прызначэнне? Можа, гэта палац? Храм? Так меркаваў і сам Драздовіч. І яму захацелася апынуцца ўнутры гэтых вежаў і як мае быць агледзець, даследаваць багатае палацавае ўбранне. Але Драздовіча — і, зразумела, нас — чакала

неспадзяванка. Прывяду ўрывак, дзе апісаны агледзіны інтэр'еру вежаў, цалкам, бо ён робіць досыць моцнае эмацыйнае ўздзеянне і да таго ж дазваляе дакладна «расшыфраваць» выявы Трывежа:
«Задаўшыся думкаю цікавасці, што прадстаўлялі і што сабою завершавалі тыя высачэзныя вастраверхія тры вежы, якія я бачыў раней над нейкай не разгледжанай мною добра будоўляй, — і я зараз жа апынуўся ў нейкіх старадаўнейшых сьмяных катакомбах, дзе каля сцен на нейкіх прымурках ляжалі ў парадку разложанымі парудзелыя напаўстлелыя чарапы галоў чалавечых, а пад імі і ля іх рэшта іншых недатлелых касцей галёнак, плечавіц, кульшавіц і г. д.
Не будучы задаволеным ад віджанага, бо спадзяваўся на нешта іншае, на аглядзіны нутра велічава ўзведзенага харому, і я ўзнова направіўся пад гэтыя вежы і замейсц велічавай прыгожай нутрыхорамнай архітэктуры з аркамі ды каланадамі, — я ўбачыў узнова блізка, што такія самыя катакомбы, як і ў папярэдні раз, і толькі з не са старымі напаўстлелымі касцямі людзей, а з цэлымі, з неразрушанымі шкілетамі.
Шкілеты гэтыя не ляжалі, а стаялі каля сцен у нейкіх шыракаватых папеляхага колеру скрынках. І добра заўважыў іхні невялічкага росту склад, нічым не розныючы па свайму выгляду ад складу касцязбораў зямнога чалавека, хіба толькі па грубаце, бо ў прапорцыі да велічыні росту косці гэтых нябожчыкаў паказаліся мне занадта далікатнымі, цянклявымі. А чарапы — кароткагаловымі і з досыць высокімі выпуклястымі ілбамі. Пры гэтым заўважыў, што галовы гэтых нябожчыкаў, бадай што, ува ўсіх, былі пахілены на правае плячо, робячы ўражанне, вызываючае пачуццё не адпіхаючага страху, а нейкага жалю.
У трэці раз пасля віджанага ў мяне не знайшлося жадання на далейшае адшукаванне таго, што хацеў знайсці і ўбачыць пад гэтымі велічава ўзносістымі трыма вежамі. І са словамі: «Вечны ім пакой і светлая памяць між жывымі», — я адляцеў ад гэтага хораму развітаных з жыццём — у бок новага гораду, з пэўным жаданнем [убачыць] найпрыгажэйшы з будынкаў гэтага гораду, а перадусім хоць са два абразкі з жыцця жывых людзей гэтага пакрытага цемраю вялікага чужасветнага гораду».


4.

Такім чынам, вежы аказаліся не палацам і не храмам, а некропалем, магільнымі склепамі, і гэта, пагадзіцеся, уносіць дадатковы «нюанс» ва ўспрыманне зробленых Драздовічам выяваў Трывежа і нават у разуменне самой назвы горада.
На выставе «Сусвет Язэпа Драздовіча» экспануецца і жывапісная выява чырвонага гмаху на адным з кольцаў — «асяроднікавым кружніку» — Сатурна. Гледзячы на гэтае выкананае ў «пазітыўнай» каляровай гаме палатно, немагчыма нават уявіць, колькі жаху перажыў Драздовіч, убачыўшы гэтую будыніну. У тэксце «Жыццё на планеце Сатурне» ён дэталёва апісвае, як лунае над гмахам і не рашаецца зазірнуць унутр праз адзінае маленечкае акенца. Яму страшна.

5.

Здаецца, ён убачыць там вусцішныя відовішчы, падобныя да жахаў інквізіцыі: «...Гараць распаленыя печы агню, вісяць ланцугі з наручнікамі ды нашыйнікамі, стаяць набітыя зялезнымі шпілямі ловы, напякаюцца ў тых печах зялезныя клешчы, зялезныя пальчаткі ды гішпанскія боцікі, круцяцца зубчастыя касцяломныя машыны дый шмат якія іншыя «высокай тэхнікі» старадаўнейшых часоў «вынаходкі». А каля сцен, кругом сядалішча высокапастаўленага тамтэйшага суддзі і пракурора, вісяць падвешаныя за рукі ды прывязаныя да іксавастых крыжоў, корчучыся ад болі калоцця, біцця ды прыпёкаў на дапросе, грэшныя прыступнікі, чараўнікі, чарнакніжнікі, бязбожнікі, вераадступнікі, непачытацелі ўлад і рознага роду адшчапенцы і вальнадумцы, як нашыя Бруно з Галілеем». Нарэшце Драздовіч адважваецца, падлятае да акенца і зазірае ў яго. Тое, што ён там угледзеў, чамусьці выклікае ў яго палёгку (у той час як у чытача стыне ў жылах кроў): «І што ж я там убачыў?! А роўна што і нічога, — апроч выглядаўшых празваконца, пазіраючых угору на неба, на якім свяцілася сонца, пары буйнаватых і круглых безбялковых нейчых вачэй ды цемнаты, — нічога-анічагусенькі не пабачыў».
Як шмат што ў начных вандроўках, гэтае відовішча застаецца для Драздовіча загадкавым, тое-сёе з таго, што ён бачыў, мастак не мог растлумачыць — нават сам сабе (найяскравейшы прыклад — графічны аркуш 1932 года пад назваю «На станцыі Ariapolis... Пероны і нешта-нейкае»). Але ў гэтым выпадку, калі Драздовіч вярнуўся з Сатурна, яму дапамог яго сябра, пісьменнік і фальклярыст Янка Пачопка, які таксама захапляўся астраноміяй. Выслухаўшы аповед мастака пра чырвоны гмах, ён патлумачыў: «Ды гэта ж старадаўнейшага тыпу бестэлескопная астранамічная абсерваторыя з квадрантам [...] Вось праз гэтае ваконца, што ў сцяне, яны глядзяць на неба». Такім чынам, менавіта дзякуючы Пачопку палатно з выявай чырвонай будыніны атрымала назву не «Нешта-нейкае», а «Астран — абсерваторыя з квадрантам на кальцы Сатурна».
На выставе «Сусвет Язэпа Драздовіча» можна пабачыць два палотны з выявамі насельнікаў Сатурна. Яны даволі чалавекападобныя, хоць нешта няўлоўнае адрознівае іх ад зямлян — штосьці, што на першы погляд цяжка вызначыць. Аднак, прачытаўшы тэкст «Жыццё на планеце Сатурне», пачынаеш заўважаць

6.

ёсць, аднак знаходзіцца пад падбародкам. Драздовіч падрабязна апісвае, як мноства лунідаў хаваюцца ад чагосьці ў парасніку на скалістай тэрасе. Менавіта гэты эпізод выяўлены ў графічнай працы «Гара Сігнал у цырку Платона». Але ў цырку Платона жывуць і луніды іншай расы. Іх Драздовіч таксама апісвае ў тэксце «У чорным лабірынце», у эпізодзе, які адлюстраваны ў адным яго жывапісным накідзе і ў графічнай працы «Веранда ратунку»: зусім чалавекападобныя луніды бягуць і гуртуюцца пад нейкім скалістым навесам. У тэксце эпізод пададзены падрабязна: «...узбегшы на дарогу пападсценнай тэрасы, яны прапёрліся, праняcліся міма мяне, як перапуджаныя сарны, — бягом навыскачку, — робячы паўтарасажонныя крокі, адзін перад адным, як быццам на нейкіх выперадках.

У рухах бегу свайго яны былі лёгкі, эластычны, а заадно і асцярожны. І кожны з іх, скачучы, трымаўся як найбліжэй пападсцення, як найдалей ад брыжу тэрасы. Бо кожны безуважны такі крок на гэтай вузкаватай тэрасе, а асабліва на ейных паваротках, мог лёгка здрадзіць скакуна і скінуць яго праз лёгкі неразлічаны скок па-за брыж тэрасы, у глыбокую чорную пропасць.

Прабеглі і паняcліся ўдаль, знікаючы за накалам чорнай скалы.

А ад іхняга бегу павеявала нейкай трывогай».

Аднак у тэксце не акрэслена, ад чаго менавіта ратуюцца ахопленыя панікай луніды. Драздовіч задаецца пытаннем: «Што іх устрывожыла, што іх пабудзіла

7.

й заставіла збегчыся сюды і сабрацца тут пад сенню апекі гэтай штучна абладжанай высокай чорнай скалы?.. Мо ваяўнічы напад варожага племя? А мо катастрофа якая?..»

І толькі пазней, праз паўгода пасля напісання гэтага тэксту, Драздовіч нібыта знаходзіць адказ. Бо на адваротах графічных прац «Гара Сігнал у цырку Платона» і «Веранда ратунку», створаных акурат праз шэсць месяцаў, дакладна пазначана, што луніды абедзвюх рас ратуюцца ад раптоўнага патопу, разводдзя, выкліканага растапленнем снегу і льду.

Між іншым, на адваротных баках гэтых прац Драздовіч нават дае абедзвюм расам лунідаў адмысловыя найменні: адных называе антрапоідамі, а другіх — хімероідамі.

Як бачым, выявы і тэксты, колеры, лініі ды словы ў «касмічным праекце» мастака абсалютна непарыўныя. Разам яны ўтвараюць чароўны, жывы, магнетычна прыцягальны Сусвет Язэпа Драздовіча, у які ён гасцінна запрашае кожнага з нас. М

на гэтых карцінах тое, што не кідалася ў вочы раней. У тэксце ёсць, напрыклад, прасякнутае замілаваннем апісанне юнай сатурнянкі. Драздовіч не шкадуе слоў, каб перадаць прыгажосць гэтай дзяўчыны, параўноўваючы яе то з ружай, то з русалачкай. І ўсё ж са скрупулёзнасцю даследчыка ён адзначае адметнасці яе аблічча: «Прыглядзеўшыся да ейных акругленых сінявата-шаравенькіх воч, аказалася, што ейныя вочы зусім не так збудаваны, як нашы. Кругом звычайнага, як і ў нашых вачах, кругленькага зрэнка расходзілася каляровымі (сіня-сінявымі і зелянькавымі) праменьчыкамі шырокая круглая вясёлка, якая занімала сабою блізка тое, што ўвесь вачны яблык, не пазастаўляючы на ім мейсца для бялка. А кругом вясёлкі, у сваю чаргу, правідловым, як з-пад цыркуля, кружком ахілялі вока павекі, абрамляючы вясёлку, ні то ў сваіх берагах, ні то ў самой вясёлцы, якая наводдаль ад зрэнка здавалася цямнейшай — нейкім вузенькім цёмным кружком, выразны цёмны абадок.

Яшчэ дзве асаблівасці: не відалася, каб гэтая прыгожанькая істота хоць бы раз кранула павечкамі ды сплюскаватымі вачмі — як быццам зусім не былі яны ў яе рухомы, — гэта адно; а другое — гэта тое, што не відалася вушэй, якія або былі гладка прыкрытымі звісаючымі аж да плеч гладзенькімі космамі светла-русых валасоў, або гэтая незямнога паходжання прыгожанькая істотка зусім іх не мела».

Адсутнасць вушэй у «прыгожанькай істоткі» наводзіць Драздовіча на думку, што сатурняне не маюць слыху, а значыцца, і мовы. Адсюль вынікае, што яны «гавораць між сабою вачмі — праз зрок, нейкім магнетычным друг друга адчуваннем».

Ёсць і цікавыя выпадкі, калі не толькі тэксты дапамагаюць зразумець сутнасць выяваў, але і наадварот. Адзін з прыкладаў — графічныя працы «Гара Сігнал у цырку Платона», «Веранда ратунку» і тэкст «У чорным лабірынце (у цяснінах цырку Платона)». З суправаджальнага подпісу на адваротным баку працы «Гара Сігнал у цырку Платона» вынікае, што тут намаляваны луніды. Прыглядзьцеся да гэтай працы — і паспрабуйце іх знайсці. Бадай, толькі прачытаўшы тэкст «У чорным лабірынце», вы зразумееце: сем невыразных плямак у правым баку выявы — гэта і ёсць луніды. У тэксце апісана, як у адной з пячораў у цырку Платона на Месяцы Драздовіч назіраў сямейку голых, не апранутых істот, на дзіўных плоскіх і клінападобных тварах якіх зусім не было ротў. Гэта крыху збянтэжыла мастака, але ў сваім тэксце ён спяшаецца заспакоіць чытачоў: «Як бы ні дзіка, ні адмоўна, на наш зямны пагляд, яны тут не выглядалі, аднак жа ўсё ж ткі яны людзі. Людзі тутэйшага самабытнага луннага міру, якія тут, магчыма, што таксама, як і мы, зямляне, белыя, чарнявыя, жоўтыя, бронзавыя, чырвоныя, карычневыя ды чорныя, — таксама дзеляцца калі не на каляровыя, то на разнародныя, разнавыглядныя расы». Такая вось талерантнасць... Пазней, аднак, Драздовіч зноў сутыкнуўся з лунідамі гэтай расы і здолеў разгледзець іх больш дэталёва. Тут ён заўважыў, што рот у гэтых істот усё ж

1. Пешаходная дарога па дне цясніны сцяны цырка Платона. З серыі «Жыццё на Месяцы». Папера, туш, пяро. 1932.

2. Платон 1 — Гара Сігнал у цырку Платона. Папера, туш, пяро. 1933.

3. Платон 2 — Веранда ратунку. Папера, туш, пяро. 1933.

4. Абсерваторыя — Астран — абсерваторыя з квадрантам на кальцы Сатурна. Алей. 1931.

5. Від пад кальцом на планеце Сатурн. Алей. 1931.

6. «Порт нябеснага прастору» на кольцы Сатурна. Алей. 1931.

7. Трывеж — Трывеж. Алей. 1933.

Аддады свайму дару...

ВОСІП ЛЮБІЧ (1896–1990)

У КАГОРЦЕ БЛІСКУЧЫХ ІМЁНАЎ ПАРЫЖСКАЙ ШКОЛЫ — МАСТАКОЎ РОДАМ З БЕЛАРУСІ — ВОСІП ЛЮБІЧ СТАІЦЬ АСАБНЯКОМ. ЧАМУ?

Надзея Усава

Ураджэнец Гродна, Любіч — сапраўднае адкрыццё мінскай выставы 2012–2013 гадоў у Нацыянальным мастацкім музеі «Мастакі Парыжскай школы з Беларусі» з карпаратыўнага збору Белгазпрамбанка. Гэтая экспазіцыя і закупка 14 яго твораў стымулявала цікавасць да майстра ў Францыі: 24 сакавіка 2018 года адкрылася яго невялікая выстава ў парыжскай галерэі «Манпарнас» (са збору дачкі мастака Дзіны Любіч), з якой былі прададзены амаль усе работы. Для беларусаў Любіч — яшчэ адно новае мастацкае імя, на жаль, занадта позна адкрытае. Яшчэ ў 1980-я з ім можна было весці перапіску і даведацца асабіста падрабязнасці яго творчасці, абставінаў жыцця ў Гродне, Адэсе, Берліне і Парыжы... На жаль, час мінуў. Любіч пражыў доўгае жыццё — і чалавечае, і творчае. Амаль стагоддзе, 94 гады. Ён пакуль застаецца мастаком «эскорту», няхай і ганаровага, знакамітых герояў Парыжскай школы — больш удалых сучаснікаў-землякоў — Суціна, Шагала, Крэменя, Кікоіна і іншых, а творчасць спадара Восіпа яшчэ патрабуе асэнсавання. Паводле архіўных звестак, знойдзеных гродзенскім гісторыкам Ігарам Трусавым, бацька мастака Меер Фішэлевіч Любіч жыў на вуліцы Індурскай на левым беразе Нёмана і валодаў кузняй, драўляным і аднапавярховым мураваным будынкам, крытым дахоўкай. Метрыка кагальнай адміністрацыі Гродна называе дакладную дату нараджэння Восіпа Любіча — 6 снежня (20 снежня па новым стылі) 1895 года. Сам ён пасля называў годам нараджэння 1896. У сям'і Любічаў было пяцёра дзяцей, двое старэйшых эмігравалі ў ЗША. На адукацыю сына хапіла сродкаў: у 1906 годзе ён паступіў у прыватную яўрэйскую гімназію, затым прыкладна ў 1915–1920 гады навучаўся ў Адэскім мастацкім вучылішчы. У 1921-м з'ехаў з Адэсы, ахопленай чырвоным тэрорам, у Берлін, дзе працаваў дэкаратарам у кабарэ «Блакітная птушка» разам з Паўлам Чалішчавым. Нехта запрасіў яго аформіць кабарэ «Карпацкі замак» ля пляца Пігаль ў Парыжы, і творца без шкадаванняў пакінуў Берлін.

Любіч прыехаў у Парыж занадта позна, у 1923 годзе. Ён не жыў у «Вуллі» — інтэрнацыянальным інкубатары геніяў, — не быў радыкальным эксперыментарам-фармалістам. Гэтыя абставіны выкінулі яго з кола інтарэсаў французскіх даследчыкаў Парыжскай школы, хоць ён да яе, безумоўна, належаў. Восіп Любіч — мастак з замкнутым характарам, маўчун, аддаваў перавагу стасункам у асяроддзі акцёраў і музыкаў, паэтаў і цыркавых артыстаў і не імкнуўся да мастацкай багемы. Кола яго зносін нешырокае, але паказальнае: знакаміты скульптар Антуан Бурдэль, у прыватнай студыі якога ён вучыўся, мастакі Жорж Руо, Павел Чалішчаў, Вальдэмар Баберман, Уладзімір Найдзіч, Лазар Валавік, Іван Пуні, Ксенія Багуслаўская, Адольф Фрэдэр, Пінхус Крэмень, скульптары Лявон Індэнбаум, Ірэна Кадраана з Румыніі, Гуно Аміет з Швейцарыі (ён намаляваў тры яго партрэты, арганізаваў выставы ў Швейцарыі). Падтрымліваў ён і адносіны з членамі групы «Трытон» — музыкамі Міхаловічам, Тансманам, Чарапніным, Конрадам Бекам, піяністкай Інай Марыкай, Монікай Хаас, дырыжорам Шарлем Мунчам.

Восіп Любіч застаўся мастаком расійскай школы, увабраўшы ў сябе лепшыя дасягненні Парыжскай школы 1920-х. «У Парыжы занадта шмат рускіх, якія ў большасці сваёй — адлюстраванне французаў, — пісаў крытык. — Можна знайсці сотні карцін з адным почыркам». Любіч шукаў свой шлях у мастацтве. «Усё сваё жыццё ён захоўваў незалежнасць, каб цалкам заставацца самім сабой», — меркавала крытык Ніколь Ламот.

1.

«...Сярод мастакоў Парыжскай школы родам з Беларусі Любіч быў вельмі сціплы, цнатліва ставіўся да свайго дару, больш за іншых быў яму аддадзены і таму больш за іншых замыкаўся ва ўласную шкарлупіну... Ён добра ведаў, куды яму ісці, якой дарогі трымацца, якіх скрыжаванняў пазбягаць...» — вельмі дакладна напісаў пра Восіпа Любіча ў пачатку 1980-х гадоў руска-парыжскі журналіст Аляксандр Бахрах.

У біяграфіі мастака няма нічога скандальнага, што выклікае асаблівую абывацельскую зацікаўленасць: жыў ціха, шмат працаваў, шмат стварыў, удзельнічаў у выставах у Салоне, розных галерэях Парыжа, Цюрыха, Лондана. Застаўся ў Парыжы ў часы акупацыі, не зарэгістраваўся як яўрэй, але «сербскае» прозвішча не выратавала: цудам не загінуў у вайну ў 1945 годзе па даносе суседа, які марыў захапіць яго майстэрню. Быў адпраўлены жандарамі ў фільтрацыйны лагер Дрансі і здолеў збегчы напярэдадні вызвалення Парыжа. Гэта, бадай, самы драматычны момант у жыцці Любіча, што змяніў яго стаўленне да французаў: вярнуўшыся з лагера, Восіп прынцыпова адмовіўся атрымліваць французскае грамадзянства, прашэнне аб якім падаў у 1939 годзе, і ўсё жыццё ў Францыі жыў па нансэнаўскім пашпарце бежанца. Пасля вайны Восіп Любіч стварыў сям'ю, выгадаваў дачку. Ён заставаўся верны на ўсё жыццё адзінай жанчыне — сваёй жонцы Сюзане Будзьбуар (1926–2010), маладой вучаніцы, дачцэ паспяховага архітэктара, якая насуперак волі бацькоў выйшла замуж за беднага мастака, старэйшага за яе на 30 гадоў. Ні маніфестаў і артыкулаў, ні эпатажных дзівацтваў і здрад, ні алкаголю ды наркотыкаў, ні ранняй смерці, нарэшце... Мастак-працаўнік.

Характар Любіча — у яго карцінах, якія ён пісаў пастаянна і штодня. На жыццё зарабляў спачатку стварэннем ікон і афармленнем інтэр'ераў, затым урокамі малюнка і жывапісу, выкананнем тэатральных і кінематаграфічных дэкарацый. Работ аўтара сотні — прададзеных яшчэ пры жыцці мастака, і тых, што знаходзяцца ў яго майстэрні на Манпарнасе, якую дачка старанна захавала. А таксама малюнкі, калажы, эцюды, афорты. Эфект Любіча — ціхамірнасць і гармонія, якія зыходзяць з яго карцін. Сярод вывертаў формы і бляску жывапісных адкрыццяў сяброў і калег, да яго палотнаў цягне як магнітам нават не самага спрактыкаванага ў жывапісе гледача, зачараванага шчырасцю пачуццяў, культурай выканання, непатрабавальнай прастатой матываў, а там — праўда рэальнага жыцця.

«Любіч шмат чаму навучыўся ў майстроў французскага постімпрэсіянізму. У яго падвышаная мастацкая ўспрымальнасць і яшчэ... вельмі асабістая інтанацыя», — заўважыў крытык Эдуард Радзіці.

Малюнкі ды эскізы

Творчая біяграфія Восіпа Любіча пачынаецца з гімназічных замалёвак 1910-х, якія ён захоўваў усё жыццё. У графічным альбоме «Lubitch. Dessins — lavis» (1976), выдадзеным у Парыжы, ён паставіў вучнёўскія малюнкі на досыць высокае месца. Што гэта азначае? Сентыментальнасць? Жаданне паказаць сваю прыродную адоранасць? «Было б несправядліва, калі мае малюнкі знікнуць разам са мной. Я малюю, так як у маім «маладым» узросце для мяне гэта адзіны спосаб выказаць сваю падзяку за ўсё, што я бачу: чалавечыя істоты, жывёлы, прадметы, краявіды. Няма нічога выдатнейшага за прыроду. Малюнак — гэта толькі сціплае падабенства таго, што зрабіў Стваральнік. Калі гэтыя працы ўсмакуюцца хаця б некальким з маіх сяб-

роў, я лічыў бы гэта лепшай узнагародай за маю працу», — сціпла пісаў спадар Восіп у прадмове. Любіч наогул быў схільны да графікі. Ён пакінуў мноства замалёвак, часам вельмі беглых, але дакладных. Восіп Любіч незвычайна цаніў лінію як сродак выразнасці. Адно з самых яркіх яго дасягненняў у графіцы — альбом акватынтаў «Цырк», створаных у 1934 годзе з вершамі Жоржа Руо ў выдавецтве «Quatre Chemins» накладам 65 асобнікаў. Акватынта — мяккая тэхніка труўэння афорта з эфектам «расталага снегу» — адпавядала характару Любіча. Графічным аркушам папярэднічала вершаваная прадмова Жоржа Руо, які напісаў у гонар творцы паэму з прысвячэннем: «Любічу-пачаткоўцу ад ветэрана з сімпатыяй да яго мастацтва». Такія калекцыйныя альбомы некамерцыйнага характару атрымалі распаўсюджанне ў 1920-я. Гэта было мастацтва пасвячоных для пасвячоных, асаблівы спосаб стасункаў аўтара, тыпографа-выдаўца і паэта. Наклады былі, як правіла, невялікімі, кожны асобнік пранумараваны і падпісаны.

Серыя «Цырк»

Тэма цырка — улюбёная ў французскім мастацтве ХХ стагоддзя — стане скразной у творчасці Любіча да 1960-х. З канца 1920-х арганізоўваліся тэматычныя выставы, і не толькі ў Парыжы: у 1936 годзе Любіч паказвае свае палотны ў экспазіцыі «The Circus» у Лежэ-галерэі ў Лондане, а ў 1937-м — на вядомай выставе «Балерыны, карыфеі, акрабаты» ў Парыжы. Любіч палюбіў цырк-шапіто з дзяцінства. Наведванне цырка ў той час меркавала не толькі само відовішча, але і візіт да клоўнаў у грымёрках, і экскурсіі ў стайні з дрэсіраванымі канямі.

У работах Любіча няма ўзмоцненай Пікаса драматычнай ноты, яго клоўны, абыякавыя і сумныя, існуюць у сваім коле па-за рэальным жыццём. Цыркавыя артысты, напісаныя з натуры ў закуліссі цырка, выглядаюць у Любіча рэалістычна, нават гратэскава — грубавата, амаль прыземлена, з цяжкімі рукамі і нагамі, прысадзістымі постацямі, наіўнымі грубымі тварамі. Ён выкарыстоўвае ў сваіх ранніх працах змешаную тэхніку, у асноўным гуаш, якая спрыяе абагульненню форм і адсутнасці дэталізацыі. Любіч малюе цыркачоў і ў майстэрні, дзеля чаго запрашае натуршчыц і купляе для іх прылады — адмысловае трыко, тамбурын, абручы. Ён захаваў любоў да цырка да канца жыцця. «Асабліва тата любіў маленькія вандроўныя трупы, якія выступалі ў дварах, на вуліцах Парыжа», — распавядае Дзіна Любіч пра 1950-я — часы свайго дзяцінства.

Яго жывапіс (у гэтыя гады творца часта выкарыстоўвае гуаш) становіцца ўсё больш светлым і музыкальным, спакойным, пастэльным і мяккім, пабудаваным на танальных пластычных варыяцыях колеру. Выявы абмежаваныя маляўнічым контурам, аб'ём дасягаецца выключна тонавымі пераходамі.

Нацюрморты

«Цяпер у Парыжы ўсе нібы звар'яцелі: усе пішуць нацюрморты», — зазначаў Канстанцін Сомаў у адным з лістоў да сястры ў 1930-я. Нацюрмортаў з кветкамі ў Любіча незлічоная колькасць — ствараў іх усё жыццё як неабходны экзерсіс для колеравай наладкі вока і распрацоўкі рукі. Хтосьці параўнаў напісанне нацюрморта з ігрой на музычным інструменце: Восіп Любіч, які валодаў гітарай, кларнетам і скрыпкай, бачыў найбольш тонкія адценні колеру: усе піянісіма і фарцісіма тона, тэмпа выканання — адажыа і ларга хода пэндзля. Ад прастаты многіх кветкавых нацюрмортаў Любіча ўзнікае пачуццё здзіўлення, настолькі яны не «карцінныя», нават часам здаюцца вучэбнай пастаноўкай. Любіч не ўключаў шмат прадметаў у кампазіцыю і не надаваў вялікай увагі аранжыроўцы рэчаў. Як яны адрозніваюцца ад добра распрацаваных «нацюрмортаў у інтэр'еры» Кікоіна або Крэменя з іх бутэлькамі, грудамі яблыкаў, драпіроўкамі, ананасамі, яркімі пышнымі букетамі! У Любіча наадварот: прадметы бытавыя, якія жывуць у доме-майстэрні, — керамічныя міскі, вазы, тэатральная маска, гітара, веер, гіпсавая статуэтка Венеры Мілоскай і г.д. Рэчы вандруюць з аднаго твора ў іншы. Выключэнне ён рабіў толькі для кампазіцый з пышнымі кветкамі і з сакавітымі пладамі Праванса, зберагаючы для іх «больш святочныя і больш стракатыя цюбікі».

«Сапраўдны жывапіс — гэта дакладны колер на дакладным месцы», — казаў Сезан, без адкрыццяў якога не абышоўся і Любіч. Для Любіча нацюрморты — і любоў да простага прадмета, як у шанаванага Шардэна, і практыкаванні з валёрамі, і лабараторыя колеру і рытму, каб дабіцца асаблівай музычнасці гучання жывапісу.

Аўтапартрэты

Любіч часта пісаў аўтапартрэты (натуршчыцам трэба плаціць, і калі грошай было мала, мадэлямі часта станавіліся сябры мастака — Пінхус Крэмень, гісторык мастацтва Леа Бранштэйн, кампазітар Марсэль Міхаловіч, піяністка Моніка Хаас). Сябе ён не шкадуе, яго шматлікія аўтапартрэты паказваюць рэальную знешнасць — звычайнае, амаль бязброўнае аблічча, з высокімі залысінамі і маленькімі вачыма, вялікімі вушамі, худым целам, з вечна дымлівай папяросай у куце рота, але заўсёды, нават за мальбертам, вельмі акуратнага — у гальштуку, светлых шкарпэтках і выпрасаванай кашулі. Многіх цыркавых персанажаў — клоўнаў і акрабатаў — ён пісаў, думаецца, з сябе.

У 1945 годзе з'яўляецца яго праграмная карціна — «Аўтапартрэт з мадэллю». Любіч нібы працягвае перапыненую вайной цыркавую серыю, але твор набывае іншыя сэнсы. Гэта рэалістычны двайны партрэт — аўтапартрэт з рэальнай запрошанай натуршчыцай у няхітрым інтэр'еры майстэрні мастака. На стракатым дыванку — скрыначка з фарбамі і пэндзлямі, статуэтка, карціна на сцяне, кветка ў вазе. Маладая жанчына — цыркавая акрабатка — стаіць за спінай творцы, які сядзіць за мальбертам, напружана ўзіраючыся ў свой малюнак у люстэрку. Гэта, безумоўна, парафраз карціны Густава Курбэ «Майстэрня мастака», дзе аголеная мадэль назірае за працэсам працы. Муза Любіча апранута ў цыркавое трыко. «Я памятаю гэтае трыко з дзяцінства, я не раз яго пасля прымярала», — успамінае дачка. Ясна прачытваецца і другі сэнс карціны: жанчына — і Муза-натхняльніца, і Анёл-ахоўнік, што абараняе беднага стомленага мастака.

2.

3.

Ніколі (з забабонаў?) Любіч не пісаў партрэтаў сваёй маладой жонкі і дачкі — самых блізкіх яму людзей. Дзіна не можа растлумачыць прычыны гэтага ўнутранага табу свайго бацькі.

Парыж на палотнах Любіча

Мастак усё жыццё быў захопленым назіральнікам Парыжа, у якім пражыў 67 гадоў. Яму ўдалося пазбегнуць інерцыі рукі і вока, што ўспрымаюць Парыж вачыма Пісаро (бульвары), Манмартр — вачыма Утрыла, а Сену з мастамі — Марке і Маціса. Ён змог вызваліцца ад іх уплыву.

Любіча не прыцягвае бляск бульвараў і начных кафэ, як Канстанціна Каровіна, версальскія паркі, як Аляксандра Бенуа. Гэта не яго Парыж. Ён шмат піша горад з акна майстэрні («Дахі Парыжа»), блукае па вуліцах горада раніцай. Адсюль своеасаблівая «ранішняя» тэма: дворнікі, якія падмятаюць вуліцы, і парыжане, што выгульваюць сабак. «Мужчына з сабакам» — адзін з распаўсюджаных сюжэтаў яго гарадскіх пейзажаў, у якіх паэтычна апяваецца ціхае жыццё парыжан. Галоўнае тут не людзі, яны амаль стафаж, а Парыж, яго будзённыя кварталы з амаль яшчэ вясковай атмасферай. І яшчэ: Любіч ніколі не прапускае магчымасці намаляваць парыжскія вуліцы падчас снегу, такога рэдкага для Парыжа.

Другая ўпадабаная тэма Любіча — «рачны» Парыж. Як тут не ўбачыць адгалоскі праведзенага на берагах Нёмана дзяцінства, калі сам свежы пах вады ўваходзіць у плоць і кроў, а лодкі, баржы і катары знаёмыя з маленства?

«Рыбаловы і ажыўленая рака, прыгажуні-баржы з іх асаблівай жыццём на борце, буксіры з трубамі, якія адкідваліся, каб не закрануць масты, чарада барж, што цягнецца за буксірам, велічныя вязы на апранутых у камень берагах, платаны і дзе-нідзе таполі — я ніколі не адчуваў сябе адзінокім каля ракі», — Любіч мог бы пагадзіцца з Эрнэстам Хэмінгуэем.

Цікава, французская крытыка асабліва шанавала ў творчасці майстра менавіта парыжскія пейзажы, прызнаючы яго сваім, парыжанінам, які здолеў зразумець душу горада, хоць і з асаблівай рускай нотай «ціхай настальгіі». «У яго творах ёсць неверагодная прыгажосць успамінаў, а яго віды Парыжа, у прыватнасці, набываюць прустаўскі характар пошуку страчанага часу. Палітра яго карцін вылучаецца перламутравымі тонамі і можа нагадаць нам карціны Будэна або Марке. Але тонкая пранікнёнасць мастака заўсёды застаецца яго ўласнай, вельмі асабістай рысай», — адзначала крытыка.

У 1947 годзе ў вядомай галерэі «Зак» Любіч арганізуе першую персанальную рэтраспектыву сваіх работ, падводзячы вынік 25-гадовага перыяду творчасці. Да гэтага часу творца ўдзельнічаў толькі ў групавых выставах. Аўтар паказаў у асноўным гуашы вялікіх памераў: пейзажы, нацюрморты, сюжэты з танцоркамі, арлекінамі і клоўнамі. «Але што больш за ўсё ўражвае на гэтай рэтраспектыўнай выставе, дык гэта выдатны і пастаянны рух да паўнаты выражэння пачуццяў і да гарманічнасці кампазіцыі. Любіч аддае перавагу жанравым сюжэтам: цыркачы, арлекіны, натуршчыцы ў майстэрні. Аднак некаторыя раннія пейзажы і некалькі ранніх нацюрмортаў дэманструюць, што, перш чым «сысці ў спецыялізацыю», ён ужо быў майстрам у розных жанрах жывапісу», — адзначаў крытык Рэнэ Гіл.

Пейзажы Праванса

З-за адсутнасці кватэры Любіч доўгія гады жыў у сваёй майстэрні асобна ад жонкі і маленькай дачкі, якія заставаліся ў бацькоў. «Ён марыў пра свой дом за горадам, хацеў мець казу і асла», — кажа Дзіна. Мара гэтая так і не спраўдзілася. Жыць прыйшлося ў шматпавярховым доме, выязджаючы з Парыжа толькі на лета.

У 1950-х кожнае лета Любіч з маладой жонкай і дачкой ехалі ў Праванс на эцюды, дзе шмат пісалі з натуры. Мяркуючы па назвах работ, больш за ўсё яны працавалі ў мястэчках Сэн-Рэмі і Мірадоле на Блакітным беразе. Сэн-Рэмі — горад, авеяны славай Ван Гога, які напісаў тут каля сотні карцін. Магчыма, незвычайнае святло стала прычынай, з якой многія мастакі — Маціс, Шагал, Пікаса, Рэнуар, Сезан, Мадзільяні — любілі бываць тут. Празрыстае паветра, неба глыбокага блакітнага колеру, чароўны пах магнолій, пальмы, мора з яркай прыбярэжнай бірузой і глыбокім ультрамарынам гарызонту, пяшчота і свята вакол. Але на карцінах Любіча нічога гэтага няма. Крывыя вулачкі правансальскіх гарадкоў прапахлі часныком і лавандай. Яны літаральна выпаленыя сонцам. Тут было тое сонца, якога Любічу не ставала ў Парыжы і ад якога ён атрымліваў асалоду ў юнацтве ў Адэсе.

Амаль кожны год яго карціны з'яўляюцца на выставах. Гэтае шчаслівае дзесяцігоддзе прынесла сотні выдатных пейзажаў маленькіх гарадкоў Праванса — пейзажаў ціхамірнасці і радасці. Перажыўшы страх вайны і акупацыі, ацалеўшы ў яе жорнах, у адрозненне ад многіх знаёмых мастакоў-яўрэяў, Любіч, здаецца, асабліва шануе жыццё і адчувае велізарную радасць ад усіх яго праяў. Задавальненне ад простых чалавечых радасцяў пранікае ў кожны пейзаж. Залітыя сонцам вуліцы з каляровымі ценямі на тратуары і асаблівым, аблезлым ад сонца небам, з рэдкімі мінакамі (часта — мужчына з сабачкам), панарамныя пейзажы з чырвонымі дахамі.

У 1950-я, 1960-я да Любіча прыходзіць адносная матэрыяльная стабільнасць. Пасля зносу майстэрні на вуліцы Адэсы мастак атрымоўвае кампенсацыю і займае былую майстэрню з'ехалага ў Японію Фуджыты па вуліцы Кампань-Прам'ер. У 1950 годзе прайшла яго персанальная выстава ў Нацыянальным Музеі Бецалель у Ерусаліме. Працы з'яўляюцца на выставах у Італіі: уласныя экспазіцыі ладзяцца ў Мілане і Турыне. Ён уваходзіць у кола аўтараў Парыжскай школы, выклікаючы павагу не толькі майстэрствам, але і ладам жыцця.

Адна з самых значных персанальных выстаў была арганізавана ў 1967 годзе ў старой славутай парыжскай галерэі Дзюран-Руэля на вуліцы Фрыдланда. Але ён ніколі не забывае пра радзіму, вучыць рускай мове дачку, якая жадала атрымліваць адукацыю ў Маскве.

У 1960 годзе, да прыезду лідара СССР Мікіты Хрушчова ў Францыю, у Сэн-Дэні блізу Парыжа была арганізавана выстава «Французскія мастакі рускага паходжання» і «Рускія мастакі Парыжскай школы» (1961), на якой сярод вядомых мэтраў выставіўся і Любіч.

У апошнія гады жыцця па даўняй звычцы, нягледзячы на наяўнасць тэлефона, кожны дзень у пяць гадзін вечара ён прыходзіў у любімае кафэ «Купал», каб сустрэцца з сябрамі-эмігрантамі, з якімі можна гутарыць па-руску. «Падыхаць асаблівым манпарнаскім паветрам было для яго неабходнасцю, гэта быў яго кісларод. Але за традыцыйным кубкам кавы ён больш слухаў, чым спрачаўся: відаць, не бачыў вялікай мэты ў прафесійных спрэчках, таму што ў глыбіні душы ў пытаннях свайго мастацтва быў упарты і настойлівы...» — успамінае парыжскі журналіст Аляксандр Бахрах.

Любіч актыўна працаваў да 1970-х, захоўваючы творчае даўгалецце. У 1971 годзе яго выстава праходзіць у Швейцарыі ў Карціннай галерэі «Chantepierre» ў Абоне (Швейцарыя). Яго работы часта ўключаюць у групавыя экспазіцыі мастакоў Парыжа. Але з узростам працаваць з палотнамі становіцца ўсё цяжэй, ён пераходзіць да графікі і малой скульптуры. У канцы жыцця падараваў свае графічныя інструменты Ніне Шклоўскай, дачцэ маскоўскага скульптара Генадзя Шклоўскага.

З 1985 года Любіч пасля інсульту стаў паралізаваным хворым, страціў магчымасць размаўляць. Але жонка не аддала яго ў дом інвалідаў, як ёй раілі, а аддана даглядала мужа, падарыўшы яму, па словах лекараў, яшчэ некалькі гадоў жыцця. Восіп Любіч памёр 27 лістапада 1990-га ва ўзросце 94 гадоў, перажыўшы ўсіх сваіх сяброў. Ён пахаваны на могілках Манпарнас.

Любіч вяртаецца на радзіму

У 2012 годзе ў карпаратыўную калекцыю Белгазпрамбанка набыта 14 жывапісных і графічных твораў мастака. Сёлета Ганаровы консул Беларусі ў Цюрыху Акратас Атанасіас падарыў Нацыянальнаму мастацкаму музею Рэспублікі Беларусь дзве карціны Любіча, выкупленыя ім у Швейцарыі, — «Маленькі букет кветак» (алей, кардон, 1936) і «Нацюрморт», якія дапоўнілі дар Дзіны Любіч — малюнак «Іспанка з гітарай» (італьянскі аловак, 1946). Некалькі работ Любіча знаходзяцца ў вольным продажы ў Мінску. Ⓜ

1. У славутай галерэі Дзюран-Руэля.1967. У цэнтры — Восіп Любіч. *Фотаздымак з архіва Дзіны Любіч, Парыж.*

2. Сена ў Парыжы. Каля 1925. Алей. З карпаратыўнай калекцыі Белгазпрамбанка.

3. Аўтапартрэт з мадэллю. 1945. Алей. З карпаратыўнай калекцыі Белгазпрамбанка.

Апошні месяц лета і пачатак восені па-ранейшаму праходзяць пад знакам музычных фестываляў.
У Аўстрыі на беразе Бодэнскага возера яшчэ з 1946 года ладзіцца знакаміты **Брэгенцкі фестываль.** Меламаны ўспрымаюць яго як агляд лепшых музычных тэатраў свету. Самая папулярная пляцоўка — сцэна, якая месціцца на штучным возеры і дзякуючы дызайнерам кожны год поўнасцю змяняе ўласнае аблічча. Глядзельная зала пад адкрытым небам змяшчае да 7000 чалавек. Цікава, што аркестр знаходзіцца ў іншым месцы і вакалісты бачаць дырыжора толькі на маніторы. Сёлета фэст доўжыўся на працягу жніўня. На плавучай сцэне паказалі оперу «Кармэн» у пастаноўцы даццкага рэжысёра Каспера Холтэра. Пляцоўка зрабілася столікам у таверне, над ім дзве гіганцкія рукі тасуюць ігральныя карты. На глянцавую паверхню карт, кожная з якіх мае памер трохпавярховага дома, праектуюцца відэаролікі. Такім чынам оперу спалучылі з кіно, а музычная класіка набыла нечаканае прачытанне. Квіткі на асноўную сцэну, што знаходзіцца на возеры, пачыналіся ад 50 еўра.

Зальцбургскі летні фестываль доўжыўся сёлета з 20 ліпеня да 30 жніўня. Заслона фэсту, ініцыятарам якога ў свой час выступіў кампазітар Рыхард Штраус, узнялася ў 98-ы раз. Праз два гады форум адзначыць стогадовы юбілей. Праграма 2018-га распачалася творам «Страсці паводле Лукі» знакамітага польскага аўтара Кшыштафа Пэндэрэцкага.
Выкананне оперы «Італьянка ў Алжыры» было прысвечана 150-годдзю з дня смерці Джаакіна Расіні. Партыю Ізабэлы ў спектаклі выканала знакамітая Чэчылія Барталі, уладальніца ўнікальнага спеўнага голасу (і прэміі «Грэмі»). Легендарны рэжысёр Рамэа Кастэлучы прадставіў уласную версію оперы «Саламея» Рыхарда Штрауса. Не менш вядомы Кшыштаф Варлікоўскі ўвасобіў твор Ханса Хенцэ «Басарыды», героямі якога выступаюць звар'яцелыя вакханкі, што палююць на Арфея.

На пачатку верасня ў Фінляндыі, у горадзе Лахці, пройдзе **фестываль Сібеліуса.** Гэта міжнародная музычная падзея, якая збірае аматараў сімфанічных і камерных опусаў вядомага кампазітара. Гісторыя фэсту пачалася ў 2000-м, калі адкрыўся Сібеліус-хол. У чатырох музычных вечарынах (6—9 верасня) удзельнічаюць Сімфанічны аркестр горада Лахці, Эстонскі нацыянальны сімфанічны аркестр, а таксама трыа і квартэты.

Знакаміты міланскі тэатр **«Ла Скала»** адкрывае сезон 1 верасня прэм'ерай оперы Луіджы Керубіні «Алі Баба, або Сорак разбойнікаў». Рэжысёрам праекта Акадэміі тэатра выступае Ліліяна Кавані. На працягу верасня «Алі Баба» з'явіцца на міланскай сцэне ажно дзесяць разоў. За гэты перыяд тэатр прэзентуе таксама сольныя канцэрты вядомых оперных зорак — сапрана Соні Ёнчавай і тэнара Ёнаса Кауфмана. Пры канцы месяца будзе паказана прэм'ера оперы «Эрнані» Вердзі з удзелам Франчэска Мелі і Ільдара Абдразакава.

Што цікавае можна адшукаць на вераснёўскай афішы маскоўскага **Вялікага тэатра**? Калектыў адкрывае сезон праектам «Кальман аперэта гала». Далей прэзентуе блок з шэрагу спектакляў «Барыса Гадунова». Меламанаў прывабяць два паказы рэдка выконваемай оперы «Атэла» Вердзі — пастаноўка з'яўляецца прадукцыяй фестывалю ў Саванліне (Фінляндыя).
Пры канцы верасня на сцэне Вялікага тэатра будзе двойчы паказаная прэм'ера — тэатральна-канцэртная версія аперэты «Кандыд» Леанарда Бернстайна, прымеркаваная да 100-годдзя кампазітара. Лібрэта створана паводле аднайменнай аповесці Вальтэра. Імя Бернстайна сустракаецца ў доўгім спісе аўтараў дадатковых тэкстаў, размоўных дыялогаў. Зразумела, ён адзін з двух стваральнікаў аркестроўкі. Дырыжорам «Кандыда» выступае Туган Сахіеў, рэжысёрам — Аляксей Франдэці.
У верасні ў межах III Расійскага фестывалю музычных тэатраў «Бачыць музыку» на сцэне Вялікага тэатра будуць паказаныя мюзікл «Дзекабрысты» Яўгена Загота — спектакль Свярдлоўскага тэатра музычнай камедыі (рэжысёр Кірыл Стрэжнеў, дырыжор Барыс Надэльман), а таксама «Тоска» Пучыні — пастаноўка Астраханскага тэатра оперы і балета, прэм'ера якой павінна адбыцца за тыдзень да маскоўскага паказу. У кастрычніку на сцэне Вялікага тэатра будзе прэзентаваны і спектакль самога калектыву — «Баль-маскарад» Вердзі. Першы паказ адбыўся сёлета ў красавіку.

Пры канцы верасня адкрывае чарговы тэатральны сезон лонданскі **«Ковент-Гардэн».** У два першыя месяцы восені на афішы дамінуюць сачыненні Рыхарда Вагнера. «Золата Рэйна», «Валькірыя», «Зігфрыд», «Гібель багоў» — часткі тэтралогіі «Пярсцёнак нібелунга». Цікава, што рэжысёрка ўсіх частак адна — Кейт Уорнер, дырыжор таксама адзіны — Антонія Папана.

Невялікі італьянскі горад Парма нездарма лічыцца адной з музычных сталіц свету. Недалёка ад гэтых мясцін нарадзіўся італьянскі геній Джузэпэ Вердзі. Пачынаючы з 2001 года (100-годдзе з часу ягонай смерці), кожнай восенню тут ладзіцца **фестываль Вердзі.** Пармскі каралеўскі тэатр становіцца галоўнай пляцоўкай свята музыкі. Колькі гадоў таму фэст выйшаў за межы тэатра ў Парме і захапіў навакольныя невялікія гарадкі — Мадэну, Рэджа-Эмілію, Бусета. У праграме сёлетняга музычнага форуму вар'іруюцца чатыры назвы — оперы Вердзі «Трубадур», «Макбет», «Кароль на гадзіну», «Атыла». Спектаклі будуць ісці штодня, з 27 верасня па 21 кастрычніка.

1. «Кармэн». Фестываль у Брэгенцы. Аўстрыя.
2. «Дзекабрысты». Сцэна са спектакля. Свярдлоўскі тэатр музычнай камедыі. Расія.
3. «Травіята». Фестываль Вердзі ў Парме. Італія.

10 І 500

EXPERTY.BY
музыкальный гид

Усярэдзіне чэрвеня заснавальнік сайта experty.by Дзмітрый Безкаравайны абвясціў, што пасля 10 гадоў дзейнасці гэтага рэсурсу мусіць узяць паўзу з тым, каб прадумаць ягоную будучыню. А яна выглядае так: сайт можа быць альбо «замарожаны» на пэўны час дзеля змены формы і структуры, альбо канчаткова закрыты. Дзмітрыя можна зразумець: валанцёрства таксама мае нейкія межы. Мяркуйце самі: за 10 гадоў на сайце з'явіліся рэцэнзіі больш чым на 500 альбомаў айчыннай папулярнай музыкі, а праслуханых штатнымі рэцэнзентамі праграм было куды больш! Штогод адбывалася і цырымонія ўзнагароджання лепшых запісаў у суправаджэнні вялікай увагі прэсы. Узнагароды experty.by былі ў краіне адзінай адзнакай лепшай музыкі, створанай, так бы мовіць, альтэрнатыўнымі выканаўцамі. Але не толькі імі, бо сярод лепшых называўся, да прыкладу, і альбом дуэту Ціхановіч-Паплаўская. Адным словам, сайт цалкам апраўдваў сваё існаванне. І калі раптам узнікала патрэба прадэманстраваць якому замежнаму аматару музыкі сённяшні стан беларускай музычнай сцэны, зацікаўленага можна было смела адсылаць на experty.by, дзе было магчыма не толькі прачытаць думкі рэцэнзентаў, але і праслухаць той ці іншы альбом.

Абвясціўшы пра «замарозку» сайта, Дзмітрый Безкаравайны звярнуўся да ўсіх тых, хто цягам 10 гадоў слухаў новыя альбомы і ацэньваў іх: вырашыў падвесці рахункі і даведацца, якія ж плыткі выклікалі найбольшае прызнанне крытыкаў. Восем чалавек склалі свае топавыя дзясяткі. Палічыўшы галасы, гаспадар сайта прадставіў 10 лепшых альбомаў. І спіс гэты выглядае так.

1. Port Mone – «Thou» (2014) – 61 бал
2. «Троіца» – «Зімачка» (2011) – 57 балаў
3. Re1ikt – «Лекавыя травы» (2015) – 29 балаў
4. «Петля пристрастия» – «Всем доволен» (2009) – 25 балаў
5. «Ляпис Трубецкой» – «Веселые картинки» (2011) – 24 балы
6. Лявон Вольскі – «Грамадазнаўства» (2014) – 23 балы
7. Tonqixod – «Прадмова» (2014) – 20 балаў
8. «Серебряная свадьба» – «Laterna Magica» (2012) – 16 балаў
9. Akute – «Не існуе» (2012) – 15 балаў
10. «Петля пристрастия» – «Мода и облака» (2016) – 15 балаў М

80

6 жніўня Ігар Лучанок перакрочыў восьмы дзясятак жыцця. Знаёмы я з кампазітарам яшчэ з канца 70-х дзякуючы Клубу творчай моладзі, які існаваў пры беларускім камсамоле. А на пачатку 80-х я прыйшоў ужо да рэктара кансерваторыі па інтэрв'ю для «Мастацтва». Тады ў мяне быў дыктафон – рэдкая на той час рэч. Я задаваў пытанні і запісваў адказы Ігара Міхайлавіча. Зняў тэкст гутаркі, раздрукаваў і прынёс на зверку. Кампазітар уважліва прачытаў усё і раптам заявіў: «Я гэтага не казаў!» Зразумела, на колькі часу ў мяне проста мову адняло, ажно пакуль я не паказаў на дыктафон. Адказам было наступнае: інтэрв'ю вам прынясуць. Сапраўды, праз колькі дзён тэкст прынеслі ў рэдакцыю, але быў ён наскрозь дзяжурны – што пытанні, што адказы. Падалося, наша гутарка была ўсё ж куды больш цёплая...

Найбольш яскравая рыса Ігара Лучанка – прыродны дар меладыста. Няма сэнсу пералічваць многія ягоныя творы, якія ўжо зрабіліся класікай песеннага жанру. Помніцца, неяк у памяшканні Саюза кампазітараў на плошчы Свабоды Ігар Міхайлавіч прапанаваў мне паслухаць новы твор. Сеў за раяль, сыграў-праспяваў запеў, аднак раптам спыніўся і сказаў: «А прыпеў Мулявін даробіць!» Так, сутворчасць Лучанка і «Песняроў» – гэта асобная тэма. Ды нельга казаць, што без «Песняроў» Лучанок не дасягнуў бы такой вядомасці, не нарадзіў бы столькі знакавых не адно для Беларусі песень. Як і наадварот. Творца, які з насцярожанасцю ставіўся да гучнай рок-музыкі, дакладна адчуў надзвычайны патэнцыял Мулявіна і ягоных калег.

Так што многіх гадоў жыцця вам, Ігар Міхайлавіч! І па магчымасці – новых песень. Іх ніколі не бывае зашмат. М

100

25 жніўня споўнілася 100 гадоў з дня нараджэння кампазітара, піяніста, дырыжора Леанарда Бернстайна. Ягоныя бацькі паходзілі з Роўна, але нарадзіўся Леанард ужо ў ЗША. Рана пачаў займацца музыкай, у 1953-м стаў першым амерыканскім дырыжорам, які заняў месца за пультам знакамітага тэатра «Ла Скала», а ў 1958-м быў прызначаны галоўным дырыжорам філарманічнага аркестра Нью-Ёрка. Сваім досведам у галіне музыкі, эмоцыямі і пачуццямі ён падзяліўся на старонках некалькіх сваіх кніг. Яму было пра што расказаць, ужо хоць бы таму, што працаваў ён у розных жанрах. Аўтар дзвюх опер, чатырох мюзіклаў, ён у 1971-м быў уведзены і ў амерыканскую Залу славы аўтараў песень. Правёўшы мноства канцэртаў акадэмічнай музыкі, зрабіўшы часам унікальныя запісы твораў Бетховена, Малера, Брукнера, Чайкоўскага, Леанард Бернстайн, тым не менш, перш за ўсё звязаны з класічным творам музычнага тэатра – мюзіклам «Вестсайдская гісторыя», які ён напісаў у 1957-м. Гэты твор заклаў падмурак нараджэнню новага тэатральнага жанру – рок-оперы. Цяжка падлічыць ды згадаць, колькі разоў і дзе ставіўся той мюзікл. Прынамсі, у 2012-м «Вестсайдская гісторыя»_7 была паказана і на сцэне нашага Музычнага тэатра ў пастаноўцы амерыканскага рэжысёра Філіпа Сіманса. М

1. Уладзімір Мулявін і Ігар Лучанок. *Фота з сайта sb.by.*
2. Леанард Бернстайн. *Фота з сайта oteatre.info.*

Два ў **адным**

ПАМЯЦІ АЛЯКСАНДРА КУЛІНКОВІЧА

Дзмітрый Падбярэзскі

Аляксандр Кулінковіч і Аляксандр Куллінковіч — гэта два абсалютна розныя чалавекі. Першы — разважлівы, адукаваны, збольшага спакойны ды крыху іранічны, адкрыты на самую шчырую гутарку без аніякай позы. Другі — ахоплены ўнутраным агнём, бязлітасны да сябе на сцэне, аматар моцнага слоўца і не менш моцных напояў, аднак адначасова цалкам залежны ад настрою аўдыторыі. З першым можна было гутарыць бадай на любую тэму, другі ж мог і расплакацца з той нагоды, што на канцэрт ягонай групы прыйшло мала людзей.

Я любіў і паважаў і таго, і другога. Бо выдатна разумеў: Кулінковіч у паўсядзённасці выходзіў на сцэну і адразу пераўвасабляўся ў Куллінковіча. Пры гэтым апошні, упэўнены, не ламаў пакутліва галаву, калі прыдумляў свой сцэнічны вобраз. Ён склаўся неяк сам і быў ужо гатовы, калі, вельмі даўно, я пабачыў на канцэрце «Нейро дюбель», выступ якога разагравала яшчэ амаль нікому не вядомая каманда «Ляпис Трубецкой». Быў, прызнацца, вельмі ўражаны, калі пабачыў Кулінковіча тады яшчэ без двух «л» у псеўданіме па канцэрце. Ён, мокры ад поту, сядзеў на падлозе, прыхінуўшыся да сцяны, і, здавалася, знаходзіўся ў нейкім іншым вымярэнні. Прабачце, пастаноўкай, спектаклем тое назваць немагчыма. Саша цалкам выкладаўся на сцэне, а таму ў шчырасць ягоных сцэнічных паводзін не паверыць было немагчыма. Як, дарэчы, і ў шчырасць таго, што ён рабіў як аўтар музыкі і песенных тэкстаў. Не, ані кампазітарам, ані паэтам назваць яго бадай немагчыма. З гэтага пункту гледжання напісаныя ім песні разам з манерай сцэнічнага паказу і можна было б аднесці да панк-культуры. Але, паўтаруся, зробленае Кулінковічам пазначана неверагоднай шчырасцю, і гэта з філасофіяй панку ў цэлым неяк не надта супадае. Тым больш, як было сказана вышэй, панк што ў жыцці, што на сцэне, — адзін і той жа чалавек. Ён і сам пра гэта казаў: «Ніколі не лічыў сябе панкам. Вам падалося! Ці мала што я казаў ці спяваў панк-рок! Я вельмі мілы, добры чалавек для блізкіх мне людзей. Які з мяне панк?» Невыпадкова яго ўлюбёнай асобай быў Пётр Мамонаў.

Ці яшчэ адно прызнанне: «Прыдуркаватасць — тая маска, якую мне перыядычна падабаецца нацягваць. Я нават пачаў гэтым карыстацца!.. Перастаў хвалявацца, што пра мяне падумаюць. А вы ўсё роўна ніколі не зразумееце, дзе я жартую, а дзе не».

Ну, не зусім так. Я быў сведкам, як на паверхню вырываліся ягоныя натуральныя эмоцыі. Неяк ехалі на «Басовішча» з «НД» на машынах. Польскі памежнік, зірнуўшы на здымак у Сашавым пашпарце, а потым на яго самога, выгукнуў: «О, гэта ж “Нейра дзюбель”!» Сашавы вочы імгненна зазіхацелі: яго пазнаў замежнік! І калі той спытаўся, ці ёсць новы альбом, Саша першы кінуўся да машыны, каб прэзентаваць памежніку плытку.

Ці другі эпізод з цырымоніі «Рок-каранацыі», здаецца, 1998 года, калі «НД», стоячы на сцэне побач з Мулявіным і Кашапаравым, выканалі сваю версію «Вологды». Напачатку на твары Мулявіна было здзіўленне, але праз колькі імгненняў ён з Кашапаравым пачаў усміхацца.

Гэтак жа натуральна, рускамоўны ў жыцці, прыйшоў да беларускай мовы. Здарылася гэта падчас падрыхтоўкі супольнага музычнага праекта «Скрыпка дрыгвы» на вершы Уладзіміра Караткевіча. З таго часу ў наступных альбомах «НД» рэгулярна з'яўляліся песні на беларускай мове, быў нават выдадзены цалкам беларускі альбом з Сашавымі тэкстамі.

Саша быў чалавекам вельмі ранімым. Неяк, пішучы пра канцэрт «НД», я выказаў здагадку, што Кулінковіч наўмысна падладжваецца пад густы публікі, так бы мовіць, пэтэвэшнай культуры. Ён моцна пакрыўдзіўся. Аж да таго, што праз некаторы час я быў змушаны сустрэцца з ім і папрасіць прабачэння за напісанае.

А назва ягонага гурта «Нейро дюбель» аказалася ў нечым прарочай: недзе ўвосень 1994 года Сашу літаральна вярнулі з таго свету пасля складанай аперацыі па выдаленні мазгавой пухліны…

Мне вельмі шкада, што я страціў блізкага мне сябра.

Фота Тацяны Дземідовіч з цыкла «Лад жыцця».

Цяжар **адказнасці?**

«ЖЫЦЦЁ І СМЕРЦЬ ЯНКІ КУПАЛЫ» Ў МУЗЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

Таццяна Мушынская

1.

Падзея і рэзананс

Напрыканцы чэрвеня калектыў Дзяржаўнага музычнага тэатра паказаў прэм'еру — «Жыццё і смерць Янкі Купалы». Нават напярэдадні было відавочна: пастаноўка здольная выклікаць розныя пачуцці, ад захаплення і радасці да раздражнення і амаль нянавісці. Але каб градус эмоцый так зашкальваў?! Зрэшты, грамадскі рэзананс, які мае тэатральны спектакль, — справа надзіва карысная і патрэбная. Незалежна, гэта піяр «чорны» ці «белы».

Для параўнання. Адна з папярэдніх прэм'ер — аперэта «Вясёлая ўдава», хоць і ставіў яе вядомы расійскі рэжысёр Мікалай Андросаў, хоць і прыязджаў у Мінск дырэктар «Фолі Бержэр», парыжскага мюзік-хола, не займела ўвогуле ніякіх рэцэнзій. Былі анонсы, бадай, і ўсё. Чаму? Бо «Вясёлая ўдава» — не прадмет грамадскага інтарэсу. Такія спектаклі існуюць для «касы», рэлаксу публікі, каб паднаўляць класічны рэпертуар. Прыйшоў глядач, паслухаў музыку Легара, пачуў знаёмыя мелодыя, ацаніў прыгожыя касцюмы. І ўсцешаны пайшоў дадому.

Цікавасць да пастаноўкі «Жыццё і смерць Янкі Купалы» выклікана многімі абставінамі. Найперш асобай песняра, класіка і нацыянальнага генія. Грамадства неабыякавае да таго, якім Купала паўстане на сцэне. І гэта насамрэч выдатна! Інтарэс да спектакля падаграваўся і тым, што вобраз Івана Дамінікавіча на музычнай сцэне ніколі не ўвасабляўся. У дадатак партытура належала Алегу Хадоску, аднаму з самых яркіх і прадуктыўных кампазітараў, які мае сучаснае мысленне.

Часопісны фармат публікацыі мае сваю перамогу. Ты ведаеш, хто і што напісаў на тую тэму раней. І таму можна, так бы мовіць, падвесці баланс. Рэцэнзій і кароткіх водгукаў пасля прэм'еры аказалася шмат. Ацэнкі стрыманыя, часам з'едлівыя. Памяркоўны і добразычлівы артыкул «У палоне міфа» Васіля Дранько-Майсюка ў «ЛіМе». Але і там час ад часу ўзнікае прыхаваны сцёб. Спакойна-ўзважлівая, ды болей анонсная публікацыя Ірыны Свірко ў «Рэспублікі» — «Любоўны трохкутнік Купалы». Іронііяй павявае ад артыкула Надзеі Бунцэвіч у «Культуры» — «Сімфанічная аэробіка ў гонар Купалы» (адзіны

2.

тэкст, дзе прысутнічае разбор партытуры). Назвы яшчэ двух публікацый («Поэт — это диагноз», нататка Валянціна Пепяляева ў «Народнай газеце», і «Янка Купала кахае, спявае і моліцца на сцэне Музычнага тэатра» Ірэны Кацяловіч, газета «Звязда») кажуць самі за сябе. Відавочнай солі тут хапае.

Шкада, што ні ў каго са згаданых рэцэнзентаў я не заўважыла спакойнай і разважлівай спробы разабрацца: чаму атрымалася так, а не іначай? Дзе пазл склаўся, а дзе не? Так, не варта хваліць усё запар. Планка ацэнак павінна быць высокай. Праўда і тое, што тэатральная крытыка не харавыя спевы, тым больш ва ўнісон. Рэцэнзію піша адзін чалавек за два вечары (ці дзве раніцы), падрыхтоўка спектакля ад ідэі да прэм'еры звычайна займае два-тры гады. Прычым над спектаклем працуе велізарны калектыў. Гэта розная колькасць намаганняў.

У свой час я вывучала многія матэрыялы, звязаныя з адносінамі Купалы і Мядзёлкі. І раман Алега Лойкі «Як вада, як агонь». І ўспаміны Паўліны Мядзёлкі «Сцежкамі жыцця», выдадзеныя кнігай, а таксама іх працяг, надрукаваны ў «Полымі» ў 90-я (ён чамусь так і застаўся часопіснай публікацыяй). Акрамя таго, шматлікія дакументы Архіва-музея літаратуры і мастацтва. У выніку ўзнікла п'еса для драматычнага тэатра, якая потым ператварылася ў лібрэта оперы ў 2-х дзеях. Для ўвасаблення ідэі я, на жаль, не знайшла кампазітара. Але «ў матэрыяле» — ведаю падрабязнасці характараў і біяграфіі герояў. Цікава, што для арый, дуэтаў галоўных герояў, а таксама хароў я амаль заўсёды абірала тыя самыя вершы Купалы, якія абралі лібрэтыст і кампазітар.

3.

4.

Што ў «плюсе»?

Спачатку пра моцныя часткі пастаноўкі. Значыць, пра музыку і харэаграфію. Хадоска — адзін з самых таленавітых айчынных кампазітараў. Яму заўжды ўласцівыя маштаб, сучаснасць і экспрэсіўнасць мовы. Сышлі ў іншы свет Сяргей Картэс і Дзмітрый Смольскі, дык цяпер Алега Хадоску і Вячаслава Кузняцова можна ўспрымаць як відавочных лідараў у жанрах, звязаных з тэатральнай музыкай і буйнымі формамі.

Яшчэ перад прэм'ерай Алег сцвярджаў: у імкненні адлюстраваць асобу Купалы ён шмат у чым арыентаваўся на знакаміты фільм Мілаша Формана «Амадэй», прысвечаны Моцарту. А мэтай Хадоскі было, акрамя іншага, стварыць Рэквіем памяці паэта. Яго часткі фактычна раскіданыя па ўсёй структуры спектакля. Таму ўзнікаюць харавыя фрагменты (у тым ліку і Lacrimoza), якія спяваюцца на латыні. Відовішчныя харавыя сцэны з праніклівымі і ўзнёслымі вакалізамі робяць моцнае пачуццёвае ўражанне. Калі ў фінале гучыць купалаўская «Малітва» (страфы маюць рэфрэн «Ave Maria»), а ў глыбіні сцэны з'яўляецца велізарны партрэт паэта, напісаны Міхаілам Савіцкім, — гэта эмацыйна «прабівае». У душы і гонар, і скруха ад перажытай ім трагедыі, і шчасце далучанасці да ягонага космасу.

Музыка Хадоскі па стылі блізкая да неакласікі. Прыгожыя, запамінальныя вакальныя нумары і дуэты на вершы Купалы — «Плыве рэчанька далінкай», «Абдымі ты мяне, маладая», «Яшчэ прыйдзе вясна», «Снілася дзяўчыне...». Яны спеўныя, мілагучныя, насычаныя сэнсам. Ёсць у іх тая рэдкая гармонія паміж музыкай і словамі, якую і цяжка дасягнуць. Заўжды адчуваеш глыбіню і маштаб пачуццяў, што нязменна прысутнічаюць у вершах Купалы. Шыкоўны нумар «Гэткім шчырым каханнем яе атуліў». Ён гучыць у свядомасці яшчэ доўга пасля прэм'еры. Ці трэба здзіўляцца: салісты, маючы такі музычны матэрыял, паглыбляліся ў яго з відавочным задавальненнем.

Заўважыла не я адна, але і іншыя рэцэнзенты: выканаўцы партыі Купалы (Віктар Цыркуновіч і Сяргей Спруць) у працэсе рэпетыцый і асэнсавання творчасці паэта зрабіліся нават у нечым да яго падобныя. Гэта прыкмета сутнасная. У Вікторыі Жбанковай-Стрыганковай і Вольгі Жалезкай, якія выконваюць партыю Мядзёлкі, шмат жаночай абаяльнасці, паэтычнасці.

Падкрэслю: новы спектакль Музычнага тэатра — фактычна адзіны ў цяперашнім рэпертуары, які цалкам ідзе на беларускай мове. Калі саліст прызвычаіўся спяваць на рускай (так у нас выконваюцца класічныя аперэты і мюзіклы), дык потым спяваць па-беларуску ўдвая цяжэй. Іншая фанетыка, артыкуляцыя, праца галасавога апарату. Але салісты здолелі дасягнуць арганічнага вымаўлення. На тры гадзіны дзеі — адна дробная памылка. Скептык заўважыць: у **Беларускім** дзяржаўным музычным тэатры беларускамоўных

пастановак павінна быць шмат. Павінна! Ды рэальнасць такая, якая ёсць. Тэатр паступова рухаецца ў бок беларускамоўнага рэпертуару. Гэта складана, бо патрабуе перагляду звыклых «установак». І такая акалічнасць вартая ўсялякай падтрымкі.

Харэаграфія Наталлі Фурман, адной з самых цікавых і, на жаль, недастаткова запатрабаваных балетмайстраў, надае пастаноўцы большую абагуленасць і маштаб. Умоўна кажучы, яе «збірае». Нездарма кампазітар дапісваў дадатковыя сімфанічныя эпізоды менавіта на просьбу Наталлі. Пачатковыя танцавальныя сцэны ствараюць вобраз Купалля. І язычніцкага пачатку, якім прасякнуты вершы паэта. Купала — Купалле... З'яўленне ў фінале 1-й дзеі людзей у аднолькавых шэрых строях, іх механічныя рухі нараджаюць пластычны вобраз вялікага горада. І атмасферу трывогі, падазронасці, няспыннага сачэння за іншымі. Сімвалічным успрымаецца сілуэт маленькай дзяўчынкі ў белым, якая ў шэрагу сцэн аказваецца побач з Купалам. Яе вобраз можна трактаваць па-рознаму. Гэта лёс паэта або ягоны анёл-ахоўнік. Адна з найбольш моцных сцэн 2-й дзеі — танец нкусаўцаў і жонак рэпрэсаваных. Ён пастаўлены без натуралістычных дэталяў, але ўсё дамалёўвае фантазія. Робіцца страшна! Чорныя жалобныя сукенкі, рукі, узнятыя ў маўклівай мальбе. Безабароннасць ахвяр і бессаромнасць тых, у чыіх руках бязмежная ўлада.

Спрэчнае

Не буду сцвярджаць, маўляў, новая пастаноўка бездакорная. Ёсць у ёй пэўныя хібы, дыялогі і размоўныя фрагменты далёка не ідэальныя. Прычына? У драматургіі з'ядналіся занадта многа складнікаў: фрагменты п'есы Анатоля Дзялендзіка і ўспамінаў Паўліны Мядзёлкі, вершы Купалы і Анатоля Зэкава. Тэатр сфармуляваў жанр выкручаста: «Музычная драма-версія А. Дзялендзіка і А. Хадоскі, створаная па матывах кнігі П. Мядзёлкі «Сцежкамі жыцця» на лібрэта А. Зэкава».

Адсюль вынікае стракатасць. Калі з вершамі Купалы ўсё зразумела, дык з іншымі фрагментамі больш складана. Успаміны Мядзёлкі — гэта проза, у якой, праўда, прысутнічаюць дыялогі. А проза не заўжды лёгка і проста перакладаецца на мову драмы.

Толькі лянівы не паспеў папінаць нагамі п'есу Дзялендзіка. Але на разбор і аналіз ніхто з рэцэнзентаў чамусьці не знайшоў часу. П'есу я чытала колькі гадоў таму ў часопісе. Так, адчувалася ў ёй нейкая празмерная раскаванасць — у стаўленні аўтара да героя і яго асабістага жыцця. Але хапала і цікавых ідэй. Напрыклад, што ляўкоўскі перыяд творчасці, самы значны за ўвесь савецкі час, мог быць звязаны з сумеснай вандроўкай паэта і яго каханай жанчыны. Тактоўна вырашыў драматург і складанае пытанне: працавала Паўліна на «органы» ці не? Уражвае і дыялог Мядзёлкі і Купалы, які ўжо загінуў, калі яна распытвае пра тайну смерці.

Ёсць у пастаноўцы моманты, што выклікаюць пярэчанне. Сцэну спакушэння рэжысёр мог вырашыць больш далікатна. Напрыклад, праз танец, а не выкатваючы на сцэну ложак з падушкамі. Таннай меладрамай выглядае пасаж пра дзіця, якое гадавалі б разам жонка і каханка. Увогуле вобраз Уладзіславы Францаўны атрымаўся досыць спрошчаным. У дадатак для яго ў спектаклі мала музычнага матэрыялу. У 1-й дзеі хапае інтанацый вадэвільнасці. Праўда, у 2-й часцей пераважаюць драматычныя і трагедыйныя.

Відавочна, спектакль не геніяльны. Ён патрабуе ўдасканалення і дапрацоўкі. Добра ўсведамляе гэта і пастановачная група. Не ведаю, праўда, ці здатныя дапрацоўкі штосьці прынцыпова памяняць, ці акажуцца толькі касметычнымі паляпшэннямі. Бо структура і агульная канструкцыя, раўнавага і ўзгодненасць частак закладваюцца на ўзроўні лібрэта. А праца над ім у прынцыпе павінна быць скончана яшчэ да таго, як кампазітар пачне пісаць ноты.

Высновы

Падчас гарачай і непрымірымай дыскусіі наконт новай пастаноўкі ў сацыяльных сетках хтосьці слушна заўважыў: у нас павінна быць 10 розных пастановак пра Купалу. А для гэтага, дадам ад сябе, дзесяць розных п'ес пра Івана Дамінікавіча. Пачынаючы займацца пэўнай тэмай, тэатр павінен мець магчымасць выбіраць. А якая гаворка пра выбар, калі п'еса адна?

Чаму вобраз Янкі Купалы такі разнастайны і разнапланавы ў выяўленчым мастацтве? Колькі графікі, якая ілюструе ягоныя творы, колькі скульптур, жывапісных карцін! Так, хапае асобных музычных твораў — песень, рамансаў, хароў — у эстрадных і акадэмічных жанрах.

Але ці багата ў нас п'ес, а ўслед за імі і пастановак, дзе галоўнымі героямі з'яўляюцца айчынныя класікі: Дунін-Марцінкевіч, Колас, Багдановіч? Дзякуючы энцыклапедыі «Тэатральная Беларусь» ды інтэрнэту паспрабавала адказаць на гэтае пытанне. У далёкім 1952-м у купалаўцаў былі пастаўлены (паводле п'есы Васіля Віткі) спектакль «Шчасце паэта», у якім Павел Малчанаў увасобіў сцэнічны вобраз Купалы. Твор Уладзіміра Караткевіча «Калыска чатырох чараўніц», прысвечаны маладосці Купалы, быў пастаўлены ў ТЮГу. Згадваю дзве п'есы Алеся Асташонка, «Іскры ў начы» (1982) і «Камедыянт, або Узнёсласць сумнай надзеі» (1984), у якіх героямі выступалі Колас і Дунін-Марцінкевіч. Ці не замала, калі спіс за палову стагоддзя?

Рэакцыя грамадскасці на спектакль Музычнага тэатра прымушае падумаць: чаму так атрымоўваецца? Чаму падобных п'ес і пастановак (драматычных, музычных) няма? Уплываюць цяжар і адказнасць? Шмат клопатаў, пакуль асвоішся ў гістарычны крыніцах? Боязь грамадскай абструкцыі ў выпадку напаўудачы?

Задаеш сабе і такое пытанне: колькі ў нас наяўных, актыўных драматургаў, лібрэтыстаў, сцэнарыстаў? Хто-небудзь з буйных айчынных менеджараў культуры бачыць і будуе далёкую, а не толькі блізкую перспектыву? Турбуецца, каб у важную тэатральную, музычную, кінагаліну прыходзілі новыя таленты, каб іх аказалася шмат, каб існавала сур'ёзная канкурэнцыя?

Калі б у нас існавала пяць розных пастановак пра Купалу ці Коласа, гэта выглядала б нармальна. З іх штосьці атрымалася не надта ўдалым, штосьці спрэчным. Але адна аказалася шэдэўрам. Калі апошні раз надарыўся спектакль не паводле Купалы, а пра яго? Згадаю толькі «Кругі раю» (2012) у Тэатры беларускай драматургіі. Рэжысёрка Святлана Навуменка, у ролі Паэта Дзяніс Паршын. Багата, нічога не скажаш!

Выкажу крамольную думку. Іншы вынік, чым атрымаўся ў Музычным тэатры, і не мог здарыцца. У нас няма **традыцый** маштабных тэатральных твораў пра выдатных асоб мінулага часу. Традыцыя, акрамя іншага, — гэта напрацоўкі, вопыт, увасоблены ў больш ці менш удалых пастаноўках.

Дадам: постаць Купалы мае касмічны маштаб. І каб стварыць штосьці раўназначнае яго фігуры, трэба мець адпаведны размах. Таму кожны спектакль, фільм, празаічны твор будуць адлюстроўваць фрагменты, асобныя грані яго характару. Будуць толькі набліжэннем да сут
насці. І не больш за тое. Калі глядзець на пастаноўку «Жыццё і смерць Янкі Купалы» як на эксперымент, адзін з крокаў на шляху да спасціжэння вобраза народнага паэта, тады ўспрыманне зробленага калектывам Музычнага тэатра будзе больш спакойным і аб'ектыўным.

1, 4. «Жыццё і смерць Янкі Купалы». Сцэны са спектакля.
2. Віктар Цыркуновіч (Янка Купала).
3. Віктар Цыркуновіч (Янка Купала), Вікторыя Жбанкова-Стрыганкова (Паўліна Мядзёлка).
5. Вольга Жалезкая (Паўліна Мядзёлка), Сяргей Спруць (Янка Купала).
Фота Сяргея Чыгіра.

Тэатр Піны Бауш, адной з самых значных харэографак, што працавалі ў сучасным танцы, распачынае новы сезон 2018 – 2019 у оперным тэатры Тэль-Авіва. На адкрыцці будзе паказаны балет «Мазурка Фаго», пастаўлены спадарыняй Пінай для Лісабонскай выставы «Expo-98». Тады ў спектаклі, якія спалучаў мноства стракатых гісторый пра Партугалію і ўяўляў з сябе падарожны дзённік у танцы, удзельнічалі 30 танцораў з 16 розных краін. Пасля «Мазурка Фаго» неаднойчы дэманстравалася па ўсім свеце – у Берліне, Парыжы, Барселоне, Сіднеі, Ганконгу, Нью-Ёрку, Маскве. Летась гэты балет вярнуўся ў пастаянны рэпертуар Тэатра танца Піны Бауш.

1.

У верасні ў парыжскай **Гранд-апера** пройдзе вечарына аднаактовых балетаў танцавальнай кампаніі Марты Грэм. Усе пастаноўкі належаць яе харэаграфіі. У тым ліку «Экстаз», «Lamentation variation», «Вясна ў Апалачах», «Cave of the Heart» і «Вясна свяшчэнная» Ігара Стравінскага. Аднаактовыя балеты вар'іруюцца.
Пры канцы верасня адбудзецца гала-вечар артыстаў самой оперы і прэм'ера балета «Дэкаданс» у харэаграфіі Ахада Нахарына. «Дэкаданс» займае значную частку і кастрычніцкай афішы тэатра (13 паказаў). У тым жа месяцы бясспрэчную ўвагу балетаманаў прывабіць прэм'ерны вечар «Прысвячэнне Джэрому Робінсу». На афішы пааднаныя аднаактовыя спектаклі ў ягонай харэаграфіі: «Пасляпалудневы адпачынак фаўна» (на музыку Клода Дэбюсі), «A Suite of Dances» (на музыку Баха), а таксама «Glass Pieces» (музыка Філіпа Гласа).

Пастаноўкі ўвасобяць артысты балета Парыжскай оперы. Цікава, што ў адрозненне ад многіх іншых знакамітых калектываў, чыя дзейнасць на працягу будучага сезона пакуль ніякім чынам не адлюстраваная на іхніх сайтах, Гранд-апера мае расклад спектакляў на ўвесь сезон 2018 – 2019 гадоў. Па ліпень уключна.

У сярэдзіне верасня ў лонданскім тэатры «Сэдлерс-Уэлс» пройдуць чатыры гала-канцэрты **Наталлі Осіпавай**, прымы Каралеўскага балета Вялікабрытаніі, Пермскага тэатра оперы і балета і ўладальніцы міжнароднага прыза «Бенуа дэ ля данс». У праграме будуць спалучацца фрагменты са спектакляў класічнага і сучаснага кірункаў. Будзе

2.

паказана прэм'ерная пастаноўка Аляксея Ратманскага і Івана Перэса. Госцем праграмы выступіць Дэвід Холберг, прэм'ер Амерыканскага балетнага тэатра.
Услед за Лонданам артыстка выправіцца ў Маскву. 21 і 22 верасня ў Акадэмічным музычным тэатры імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі адбудзецца прэм'ера балета «Айседора», дзе яна выконвае галоўную ролю. Аснова спектакля – музыка Сяргея Пракоф'ева да балета «Папялушка». Сюжэт узнаўляе фрагменты біяграфіі славутай Айседоры Дункан. Стваральнікам балета жыццё выдатнай танцоркі нагадала старажытнагрэчаскую трагедыю. Бо няўмольны рок знішчыў усіх, каго яна любіла, а потым яе саму. Харэограф Уладзімір Варнава паспяхова працуе на знакамітых балетных сцэнах Масквы, Монтэ-Карла, Пецярбурга. Прадзюсарам спектакля выступае Сяргей Даніліян.

Прэстыжны харэаграфічны фестываль **«Context. Diana Vishneva»**, які ладзіць сусветна вядомая расійская балерына Дыяна Вішнёва, пройдзе сёлета ў 15 кастрычніка па 6 лістапада ў Маскве і Санкт-Пецярбурзе. Як заўжды, гледачы ўбачаць працы вядучых харэографаў і танцавальных кампаній свету. Пастаноўка

3.

«Venezuela» Ахада Нахарына ў выкананні Batsheva Dance Company будзе паказана ў Расіі ўпершыню.

На вераснёўскай афішы **Тэатра Сан-Карла** ў італьянскім Неапалі дамінуе адна балетная назва – спектакль «Дама з камеліямі». Цікава, што прозвішча і кампазітара, і харэографа адрозныя ад тых, што часта сустракаюцца пры ўвасабленні гэтага сюжэта. Гэта не Ферэнц Ліст і не Фрэдэрык Аштан. Партытура належыць Карлу Дэвісу, харэаграфія – Дэрэку Дыну. Спектакль ідзе пры ўдзеле Маладзёжнага аркестра «Луіджы Керубіні». На кастрычніцкай афішы прысутнічае яшчэ адна цікавая назва спектакля – «Карты Расіні». Балет увасоблены вядомым харэографам Маўрыа Біганцэці.

З 14 верасня па 19 кастрычніка ў маскоўскім Музычным тэатры імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі пройдзе фестываль, прысвечаны **Сяргею Пракоф'еву.** У праграме, акрамя опер «Вайна і мір»,

4.

«Любоў да трох апельсінаў», будуць таксама прадстаўлены і балеты «Каменная кветка» (харэаграфія Юрыя Грыгаровіча) і «Папялушка» (версія Алега Вінаградава).
Пры канцы верасня трупа пакажа і вечар балета пад назвай **«Бранцаў/Гёке/Нахарын»** Праграму складаюць «Прывідны баль» Дзмітрыя Бранцава, а таксама расійскія прэм'еры спектакляў «Адзінокі Джордж» Марка Гёке і «Мінус 16» Ахада Нахарына. Балет «Адзінокі Джордж» атрымаў назву ў гонар велізарнай чарапахі, яна памерла на Галапагоскіх астравах ва ўзросце 100 гадоў. «Адзінота – асноўная чалавечая трагедыя, і яе можна ўсвядоміць і пражыць у выразным танцы. Я адчуваю, што цела – гэта турма: нездольнасць выйсці з нашых цел – тая кропка, з якой пачынаецца адчай у маіх рухах», – сцвярджае Марка Гёке.

1. Партрэт маладой Піны Бауш.
2. Наталля Осіпава ў балеце «Айседора».
3. Дыяна Вішнёва.
4. Усевалад Меерхольд, Сяргей Пракоф'еў і Аляксандр Тышлер.

Вольга Костэль.
Паказаць рэчаіснасці яе паэзію

Вольга Савіцкая

МАЛАДАЯ БАЛЕТМАЙСТАРКА ВОЛЬГА КОСТЭЛЬ, ВЫПУСКНІЦА БЕЛАРУСКАГА ХАРЭАГРАФІЧНАГА КАЛЕДЖА, У МІНУЛЫМ АРТЫСТКА НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ОПЕРЫ І БАЛЕТА, – СЁННЯ АЎТАРКА НЕКАЛЬКІХ СПЕКТАКЛЯЎ У БЕЛАРУСКІМ ВЯЛІКІМ, А ТАКСАМА ПАСТАНОВАК НА ВЯДОМЫХ ЕЎРАПЕЙСКІХ ПЛЯЦОЎКАХ. ВЫКЛАДАЕ Ў ВЫШЭЙШАЙ ШКОЛЕ ДРАМАТЫЧНЫХ МАСТАЦТВАЎ У БЕРЛІНЕ, ЯКУЮ З АДЗНАКАЙ СКОНЧЫЛА Ў 2008-М. СЯРОД ПАСТАНОВАК ЗА МЕЖАМІ НАШАЙ КРАІНЫ – БАЛЕТЫ «КАРУНКАВАЯ ХУСТКА КАРАЛЕВЫ» Ў НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АПЕРЭЦЕ ДРЭЗДЭНА; «ПРАЗРЫСТАСЦЬ» НА ФЕСТЫВАЛІ СУЧАСНЫХ МАСТАЦТВАЎ ВА УІСЦЕ (ГЕРМАНІЯ); «НЕЗВЫЧАЙНЫЯ ПАДАЗРАВАНЫЯ» І «КАПЕЛІЯ-2» У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ САФІІ, ДЛЯ САМАЙ ВЯДОМАЙ ТРУПЫ БАЛГАРЫІ «АРАБЕСК»; «АСЦЯРОЖНА – КРОХКАЕ!» НА МІЖНАРОДНЫМ ФЕСТЫВАЛІ ХАРЭАГРАФІЧНЫХ МАСТАЦТВАЎ У ГЁРЛІЦЫ.
У 2008-М ВОЛЬГА КОСТЭЛЬ БЫЛА КУРАТАРКАЙ УСЕГЕРМАНСКАГА БІЕНАЛЕ ТАНЦА Ў БЕРЛІНЕ. НЕАДНАРАЗОВА ПРАДСТАЎЛЯЛА БЕЛАРУСЬ НА МІЖНАРОДНЫХ ФЕСТЫВАЛЯХ СУЧАСНАЙ ХАРЭАГРАФІІ Ў ЕЎРОПЕ. СТАЖЫРАВАЛАСЯ Ў ЗНАКАМІТАЙ ВЫШЭЙШАЙ ШКОЛЕ ТАНЦА ГРЭТ ПАЛУКІ Ў ДРЭЗДЭНЕ. СТЫПЕНДЫЯТКА ГЕНЕРАЛЬНАГА ДЫРЭКТАРАТА АДУКАЦЫІ І КУЛЬТУРЫ ЕЎРАПЕЙСКАГА САЮЗА.

1.

Вольга, сёння вы працуеце над харэаграфіяй балета «Ганна Карэніна», ён будзе прадстаўлены на сцэне Вялікага тэатра Беларусі ў 2019-м. Не страшна занурацца ў такія глыбіні класікі і псіхалогіі?

— Мяне заўсёды цікавілі шматпластавасць сапраўднай літаратуры, творы Льва Талстога і тое, як ён бачыць чалавечыя стасункі. Вядома, не ўсё можна выказаць праз рух, але гэта захапляльнае паглыбленне. Хтосьці з вялікіх лічыў: кожны праходзіць за сваё жыццё поле распаленага вуголля, пры гэтым перасякаючыся з траекторыяй тых, хто таксама ідзе. Гэта і ёсць жыццё. Так і ў Талстога: Ганна прыехала, наладзіла адносіны Долі і Стывы, але разбурыла адносіны Кіці і Вронскага, а потым і свае з Карэніным. Або Кіці будавала паветраныя замкі і была закаханая ў Вронскага, але разбурала «замкі» Левіна. Так заўсёды было і будзе. Мне здаецца, вельмі важна пра гэта сказаць. Такія сюжэты вельмі танцавальныя. На балі ў нашым спектаклі Вронскі даганяе Ганну, Кіці — Вронскага, Левін — Кіці. Пры гэтым усе імчаць з іншым партнёрам, але кожны спрабуе дагнаць таго, адзінага. Усё закручваецца і ператвараецца ў завіруху. Так я бачу метафары, якія выкарыстоўвае Талстой, і спрабую знайсці харэаграфічнае рашэнне. Тэатральны і рэальны час адрозніваюцца, ты можаш за хвіліну расказаць усё жыццё, а можаш расцягнуць хвіліну існавання на цэлую сцэну.

2.

Якая музыка будзе гучаць у спектаклі?

— Музычны кіраўнік пастаноўкі Віктар Пласкіна. Мы абралі музыку Чайкоўскага, яго апошнія сімфоніі — Чацвёртую, Пятую, Шостую. Дэкарацыі робіць Аляксандр Касцючэнка, касцюмы — Ніна Гурло.

Вы ўдзельнічаеце ў пошуку сцэнаграфічных рашэнняў?

— Вядома. Канцэпцыя касцюмаў у спектаклі, іх каляровая гама звязаныя з тым, што было самым моцным рухавіком прагрэсу той эпохі. Каменны вугаль. Дзякуючы яму абаграваліся дома, рухаліся цягнікі. Жарсць — гэта той жа запалены вугаль. Спачатку Ганна з'яўляецца ў чорным. Потым яна ярка-чырвоная. Калі чалавек закаханы, ён расцвітае. Асабліва гэта заўважна ў жанчын, у іх з'яўляецца зусім іншы код у вопратцы, які выдае эмоцыі. У Талстога, калі Ганна вяртаецца пасля паездкі ў Маскву і першай сустрэчы з Вронскім, яна вырашае, што нікуды не пойдзе, і чамусьці пачынае перабіраць уласны гардэроб. І раптам выяўляе: ёй «няма чаго надзець». Гэта так тонка заўважана пісьменнікам, здаецца — дробязь, але выразна намякае: зямля ў Ганны сыходзіць з-пад ног. У канцы нашага спектакля, калі гераіня захлынулася ў жарсцях, згарэла, як матылёк над адкрытым полымем, яе сукенка будзе нагадваць шэры, адгарэлы вугаль.

Якія спектаклі або экранізацыі твора Талстога вас асабліва зацікавілі?

— Глядзела відэазапіс пастаноўкі з удзелам Маі Плісецкай. Акрамя бліскучага выканання, уразілі касцюмы, іх для спектакля рабіў П'ер Кардэн: у якой ступені яны прадуманыя, стрыманыя. Калі паглыбляцца ў працэсе работы ў гістарычную эпоху, пачынаеш разумець, як няпроста прадставіць стыль у касцюмах балетнага спектакля, стварыць на сцэне вобраз, сілуэт, што нагадаў бы гледачу менавіта тую эпоху. Манера апранацца, мода — гэта таксама камунікацыя. Адзенне мае ў сабе пэўны код існых забаронаў ці абмежаванняў.

Што да экранізацый, мне вельмі спадабаўся вобраз Карэнінай, створаны французскай актрысай Сафі Марсо. Вядома, Ганна ў выкананні Таццяны Самойлавай. «Карэніна» — з Грэтай Гарбо. У фільме з англічанкай Кірай Найтлі прыемна здзівіла параўнанне грамадскага жыцця з гульнёй у тэатр. Але вобразы, за выключэннем героя Джуда Лоў, які вельмі адпавядае, не зачапілі. Мне здаецца, Кіра не зусім Карэніна. Аўтар адаптацыі Том Стопард, вядома, вялікі драматург, але падалося — ён са святыні зрабіў бразготку. Да рускай, славянскай культуры, што б цяпер ні адбывалася, ставяцца ў свеце з вялікай павагай і цікавасцю. Напрыклад, я вучылася з прапраўнучкай Вагнера, а яе любімы пісьменнік — Дастаеўскі.

Вы пачыналі як балерына. Чаму вырашылі памяняць прафесію?

— Сапраўды, я вучылася ў Беларускім харэаграфічным каледжы ў класе Марыны Пятровай. Яна і Аляксандр Калядэнка — пара, якая выпусціла не адно пакаленне артыстаў. Мы прыйшлі працаваць у тэатр у 2000-м. Але з 1999-га ўжо былі стажорамі, тады трупа мела менш артыстаў, таму ўдзельнічалі ў спектаклях «Спячая прыгажуня», «Шчаўкунок», «Лебядзінае», «Эсмеральда». Прыйшоўшы ў тэатр, вывучылі ў першыя месяцы палову рэпертуару. Адпрацавала я пяць гадоў, потым адчула нейкую нездаволенасць, амаль страціла веру ў сябе і думала: трэба ўвогуле мяняць прафесію. Адчувала, што занадта цесныя рамкі, дзе магла сябе выказаць. Любая творчая асоба спрабуе сябе максімальна выказаць, інакш навошта мы тут працуем?

Пры гэтым займалася мадэлінгам, шмат чытала, нават вучылася завочна, у камерцыйным ВНУ на факультэце міжнародных эканамічных адносін. Быў такі юнацкі максімалізм. Яшчэ ў школе вылучалася тым, што ўвесь час перарабляла камбінацыі педагогаў. Думала: так будзе прыгажэй, вось зараз пакажу, а педагог убачыць і абавязкова выкарыстае. У дуэтных танцах мяне проста «заносіла»: здавалася, камбінацыю трэба сачыняць зусім іначай. Уяўляю, як я раздражняла гэтым. Хоць вучылася добра. Побач былі выдатныя педагогі, дзякуючы якім не перастала верыць у сябе.

Вы жывяце сёння на дзве краіны, працуеце ў Мінску і ў Берліне. Як пачалося супрацоўніцтва з Вышэйшай школай драматычных мастацтваў у Берліне?

— Мяне заўважыў Дзітмар Зейферт, вядомы харэограф, прафесар і доктар мастацтвазнаўства, які ставіў у нашым тэатры балет «Марная перасцярога». Яго здзівіла, што я мала занятая ў спектаклях. І параіў паступаць у Вышэйшую школу драматычных мастацтваў. Рыхтавалася цэлы год. На спецыяльнасць «рэжысёр балета, харэограф» быў абмежаваны набор, конкурс 10—12 чалавек на месца. Адукацыю давалі бясплатную.

Акадэмічны савет вырашыў, што я цікавы аб'ект, які мае крыху іншы, чым еўрапейцы, вопыт і багаж за спінай. Мяне ўзялі ўмоўна: я ведала толькі англійскую, а выкладанне вялося на трох мовах. Даводзілася шмат дабіраць самастойна, асабліва тое, што тычылася нямецкага, французскага тэатра. Тое, што для студэнтаў-еўрапейцаў было відавочна, мне аказвалася незнаёмым, даводзілася сядзець у бібліятэках. Часам было няёмка пытацца, інакш бы ўсе дзівіліся, чаму я не ў тэме. Затое яны, у сваю чаргу, не ведалі шмат чаго пра балет савецкага перыяду.

Якія прадметы вы вывучалі?

— Усё як і тут, але гэта іншая планета. Напрыклад, культуралогія, але пададзеная вельмі шырока. Вывучалі культуралагічныя змены, што адбываліся ад XIX да XXI стагоддзя, назіралі, якія тэндэнцыі існавалі, да прыкладу, у методыцы інсцэнавання. Чаму трагедыю ўвасаблялі так, а не іначай. Бо глядач успрымаў усё іначай, час быў іншы. Мне падабалася, што можна заўсёды дамовіцца пра індывідуальны ўрок, калі адчуваеш нейкія прагалы. Цяпер разумею: гэта «люксус». Ты мог асабіста займацца з зоркамі, якія ў нас выкладалі. Напрыклад, Томас Остэрмаер, адзін з заканадаўцаў сучаснага драматычнага тэатра, у яго мы вывучалі драматургію. Дзімітр Войчаў — адзін з наймацнейшых авангардысцкіх рэжысёраў. Ён так добра ставіў, напрыклад, Чэхава, што ты зварухнуцца не мог некаторы час пасля спектакля.

Мы вывучалі гісторыю кіно і проста гісторыю. Але ўвесь час нас вучылі звязваць яе з сённяшнім днём. Вядома, навучаліся музыцы. Не толькі ігры на

інструменце, але і асновам кампазіцыі ды гісторыі музыкі. І цяпер, калі ўзялася за Чайкоўскага, разумею, як выдатна, што вучылася ў Пітэра Яршова, прафесара, які працаваў яшчэ з легендарнай Палукай, вучаніцай Мары Вігман — заканадаўцы нямецкага экспрэсіўнага танца. Пітэр Яршоў выкладаў у Лейпцыгскай кансерваторыі і быў у нас гасцявым прафесарам. Вучыў нас і Ханс Эйслер. У яго вельмі цікавы погляд на свет: разнастайнасць чалавечых стасункаў ён звязваў з законамі музыкі. Вельмі падабалася тое, што ў кожнага з выкладчыкаў мелася сваё непаўторнае ўспрыманне свету. І ты паступова выпрацоўваў асабісты, непаўторны светапогляд. Тут імкнуліся, каб студэнты думалі нестандартна, каб ніхто не паўтараў нічый шаблон.

Колькі доўжылася навучанне?

— Чатыры гады, прычым вельмі інтэнсіўна. У першы год выбыла тры чалавекі, не вытрымаўшы такі тэмп. Было шмат заданняў, з раніцы і да ночы займаліся вучобай. У кожнага меліся ключы ад кафедры, дзе быў добраўпарадкаваны студэнцкі пакой, усё афармлена, як у гасцініцы, — ежа, плітка, пасцельная бялізна. Ты мог прыходзіць туды ў які заўгодна час і займацца ў бібліятэцы, балетнай зале.

Праводзіліся майстар-класы, ажыццяўляліся студэнцкія праекты. Кожныя паўгода студэнты атрымлівалі фінансавыя сродкі, якімі будучы харэограф павінен распарадзіцца, падрыхтаваўшы, як у тэатры, пастаноўку з сапраўднымі артыстамі і музыкантамі. Калі ёсць такая адказнасць, якая спачатку псіхалагічна вельмі «ціснула», тады і стаўленне іншае. Хоць пасяліся ў бібліятэцы, у зале, на кафедры, але зрабі свой праект і справаздачу. Пры гэтым ніхто не казаў, як рабіць правільна, — правільна тое, як адчуваеш.

Мы павінны былі знайсці, па-першае, форму, па-другое, сродкі выяўлення. Потым ішло абмеркаванне. Спачатку здавалася дзіўным, што ніхто нікога не крытыкуе. Дакладней, крытыка гучала, але іншага ўзроўню. Выслухоўвалі аўтара, потым доўга разбіралі, абдумвалі і абмяркоўвалі канцэпцыю. Заўсёды павінна існаваць некалькі меркаванняў, інакш пачынаецца стагнацыя і застой. Гэтыя павага да іншага светаадчування і давер да твайго ўнутранага таленту, інтуіцыі проста ўразілі. Зразумела, там ніхто не вынаходзіў ровар — для гэтага мы вывучалі асновы прафесіі, але, каб прыдумаць нешта новае, нас вучылі давяраць сабе. А калі цябе ўвесь час абсякаюць і кажуць: паглядзі, як трэба, давай так і так, — тады выхоўваюцца перайМальнікі, а не вынаходнікі.

Хто ладзіў у вас майстар-класы?

— У нас былі пастаянныя выкладчыкі і запрошаныя, каб як мага больш разнастаіць палітру балетмайстарскага мастацтва і каб сфармаваць індывідуальны стыль будучага пастаноўшчыка. Сучасны тэатр вельмі хутка развіваецца, рынак патрабуе ад артыста, каб ён быў і танцоўшчыкам, і педагогам, і мог сам ставіць. У нас выкладалі асістэнты знакамітага харэографа Уільяма Фарсайта. Быў праект-біенале танца, на які балетмайстар прыехаў сам. Адным з куратараў праекта з'ўлялася і я. Мы збіраліся кожную раніцу, складалі планы, заданні на дзень, увечары зноў сустракаліся, абмяркоўвалі, чаго дамагліся, куды рухацца далей. Ён вельмі цёплы чалавек у стасунках, просты і ў той жа час вялікі інтэлектуал. Яму на той момант было за шэсцьдзесят, прычым ён выдатна рухаўся, займаўся кожны дзень.

Запрошанымі педагогамі былі шматгадовы дырэктар танцавальнага Біенале ў Венецыі Ізмаіл Іво, які шмат гадоў працаваў з Ёханам Крэснікам. Калі ён, легендарны танцоўшчык, заходзіў у залу, адразу адчувалася яго энергія, харызма, нейкая апантанасць, відавочная, калі чалавек рухаецца, а ў драматычных акцёраў, калі яны гавораць.

Ад чаго, на вашу думку, залежыць харызма?

— Ад глыбіні валодання жанрам, целам, голасам. Нарэшце, матэрыялам. Ад таго, у якой ступені ты можаш да яго далучыцца, наколькі з ім звязаны і можаш пераканаць гледача. Пераўвасобіцца так, каб паверылі: выканаўца нейкі асаблівы, не з гэтай рэальнасці. Аднойчы я глядзела «Медэю» з цудоўнай Алай Дзямідавай і, па шчырасці, мяне «прыбіла», «зачапіла», нават па відэа. Харызма — гэта калі не можаш адарвацца ад артыста, хочаш на яго глядзець, бо ён спавядае штосьці важнае, што прымушае цябе забыць, з чым ты прыйшоў. Гэта выдатна.

З намі працавалі Райнхілд Хофман, Дзітмар Зейферт. А таксама вельмі канцэптуальны аўтар, прадстаўнік абсалютнага авангарду Ксаўер Ле Раа. У яго творах пераплецены харэаграфія прадметаў і хэпенінг. Гэта, хутчэй за ўсё, пластычны тэатр. Але заходнія крытыкі адносяць яго да харэаграфіі, бо ў заходняй традыцыі харэаграфія — гэта прадстаўленне цела. Не абавязкова суцэльны танец, у ім часцяком няважна, пра што ты танцуеш, галоўнае — прыгожа ўзняць нагу.

Мікіта Далгушын у інтэрв'ю, прысвечаным мінскай пастаноўцы «Сільфіды», казаў, у якой ступені важны не спартыўны, а духоўны складнік танца...

— Так. Я чытала: калі ў Кіраўскім тэатры пачынала танцаваць пакаленне Далгушына, старэйшыя артысты не імкнуліся круціць больш за два піруэты або абавязкова каленкай па ўласным ілбе ўдарыць, не ў тым сутнасць спектакля. Але пазней «экшэн» у балеце ўсё ж атрымаў развіццё. Выдатная спартыўная, фізічная падрыхтоўка, безумоўна, уражвае. Але пра духоўнае напаўненне практычна забыліся.

Калі размаўляеш з мэтрамі, разумееш, у чым быў плюс балетнай адукацыі савецкага часу. Галоўнымі ў класічным танцы лічыліся сэнс, напаўненне. Неяк я глядзела адну з рэдакцый «Лебядзінага возера», якую рабіла Габрыэла Комлева, і ўпершыню даведалася: аказваецца, усе танцы ў 3-й дзеі сімвалізуюць сем грахоў, спакусы Зігфрыда грашыма, славай. Не факт, што цяперашнія танцоўшчыкі ведаюць пра гэта. Вельмі важна разумець, *што* ты танцуеш. Мастацтва — гэта і натхненне, і наканаванне, усе разам.

Ёсць спектаклі, вырашаныя віртуозна ў плане тэхнікі, але пры тым глядач інтэлектуальна не напружваецца. Часам, наадварот, спрабуеш зразумець задуму рэжысёра, угнацца за яго думкай, і гэта вельмі цікава.

— У пастаноўцы павінна існаваць прастора, дзе глядач можа пабыць сам-насам з сабой і ўласнымі думкамі. На мой погляд, тэатр і глядач жывуць чаканнем — новай сцэны, наступнага руху. З аднаго боку, гэта давер, з другога — азарт дазнацца, што будзе далей. Калі рэжысёр у такой ступені нечакана ўспрымае свет, што табе таксама хочацца акунуцца ў яго бачанне і задумацца: чаму раней я гэтага не заўважаў? Па-мойму, мастацтва — гэта здольнасць паказаць рэчаіснасці яе паэзію.

Ці існуюць адрозненні паміж мужчынскай і жаночай харэаграфіяй? Ці можна адразу вызначыць, хто ставіў спектакль — мужчына ці жанчына?

— Нельга. Гэты стэрэатып зноў-такі фармуецца чамусьці ў нашай ментальнасці. У Еўропе, ЗША такіх стэрэатыпаў не існуе. Напрыклад, у Іржы Кіліяна, знакамітага нідэрландскага балетмайстра, вельмі тонкая харэаграфія. А ў Піны Бауш, культавай нямецкай харэографкі, сустракаюцца такія брутальныя сцэны, што мімаволі думаеш: няўжо ставіла вось гэтая вытанчаная жанчына? Усё залежыць ад таго, якую задачу мае аўтар і якіх эмоцый хоча дамагчыся ад гледача.

Ведаю, акрамя тэатра, вы працавалі ў кіно, ставілі харэаграфію ў фільмах вядомых рэжысёраў...

— У 2008-м даводзілася шмат працаваць над дыпломам. Таму мала зарабляла на жыццё і былі патрэбныя нейкія асобныя праекты. Хоць і да гэтага мяне запрашалі ў якасці акцёра на эпізадычныя ролі ў кіно. У Германіі існуе вялікая кінастудыя UFA (Universum Film AG), дзе калісьці ўзнікла нямецкае кіно, дзе пачыналі Марлен Дзітрых, Фрыц Ланг. Рэнесанс UFA адбыўся, калі здарыўся сусветны крызіс. Галівуд тады прыехаў здымаць у Берлін — Квенцін Таранціна, Стывен Долдры. Я здымалася і працавала для фільмаў «Чытальнік», «Бясслаўныя вылюдкі». Ставіла харэаграфію для фільма Тома Круза «Аперацыя "Валькірыя"».

Пашанцавала паглядзець, як працуюць вялікія. Магу сказаць: слава славай, але людзі настолькі жорстка да сябе ставяцца і ў такой ступені патрабавальныя, перш за ўсё да сябе, што гэта не можа не выклікаць павагі і захаплення. Была прыемна здзіўленая: не дапускаюцца рэчы накшталт: «О, я тут вялікі, давайце — пабеглі, падскочылі». Ніхто ніколі не камандуе, адносіны не выбудоўваюцца па іерархіі, але і панібрацтва няма. І гэта выдатна ўплывае на канчатковы вынік.

Вы аўтарка харэаграфіі балета «Каханне і смерць» на музыку Бюльбюль-аглы. Спектакль эпічны, з магутнымі масавымі сцэнамі ...

— Мне было вельмі цікава працаваць. Прытым разумела, якая гэта вялікая адказнасць: Бюльбюль-аглы імкнуўся прадставіць нацыянальны азербайджанскі эпас у іншай краіне, у Беларусі. Убачыць жамчужыну іх культурнай спадчыны вачыма інакшай культуры. Праз гэты праект ён злучыў два светабачанні. Мне здаецца, гэта моцная ідэя. Мы імкнуліся ўзняць старажытную гісторыю над часам, паказаць, што нас усіх звязвае, тыя фундаментальныя рэчы — каханне, варожасць, смерць, якія мы ніколі не зможам да канца асэнсаваць.

Некалькі гадоў таму на малой сцэне нашага тэатра вы паставілі балет «Метамарфозы», а ў ім раскрылі тэму спажывецкага грамадства і ўздзеяння на людзей усюдыіснай рэкламы.

— У 2012-м адчувала: тэма актуальная. Штучнае лічыцца галоўным, асноўным, а натуральнае, глыбокае зрабілася другасным. Я распавяла пра гэта ў некалькіх спектаклях. У 2007-м з тэатрам «D.O.Z.SK.I» прадстаўляла на фестывалі ў Мінску сумесны праект «Уцёкі». Ён пра тое, што сёння важная абалонка, прытым ніхто не звяртае ўвагі на пустэчу ўнутры. Мы шліфуем знешняе, а таму ва ўнутранае не хапае сіл і часу. Сцэна ў адно імгненне запаўнялася некалькімі тысячамі паветраных белых шароў, потым яны лопаліся, разляталіся, але героі ўсё роўна танцавалі сярод іх. Тэма доўга мяне хвалявала. У 2010-м у Сафіі паставіла балет «Капелія» пра механічны, фармальны пачатак у асобе і той чалавечы, які вытоптваюць. Потым узялася за «Метамарфозы». У творах Авідзія, у антычнай літаратуры мяне захапіла паэтычная форма выкладання, тое, наколькі яна блізкая прыродзе, якія прыгожыя метафары, тонкае разуменне чалавечай псіхалогіі. Шмат што звязвае нас з тымі часамі. Чалавек заўсёды хоча кахаць і быць каханым, заўжды імкнецца да гармоніі.

3.

Некалькі гадоў таму ў Лондане адбылася прэм'ера балета «Кармэн» з вашай харэаграфіяй...

— Я атрымала запрашэнне (дзякуючы калегам — Марыне Вежнавец і Юрыю Кавалёву) зрабіць праект у Лонданскім тэатры «Калізей». Ён мае ўласныя традыцыі і гісторыю, таму, вядома, страшнавата. Тэрміны пастаноўкі вельмі сціслыя. У дадатак існавала гатовае лібрэта, у якім цыганка Кармэн, кантрабандысты сталі мігрантамі, бежанцамі. Тады быў пік цікавасці да гэтай тэмы, асабліва ў Англіі. Я рызыкнула ўзяцца. Мы аказаліся першымі, пазней бачыла некалькі пастановак з падобным актуальным сюжэтам.

Як збіралі інфармацыю, дзе бралі матэрыял для стварэння характараў, вобразаў?

— У прэсе. У разнастайных журналісцкіх даследаваннях. Вывучала дакументальнае кіно на гэтую тэму. Чытала нататкі бежанцаў Другой сусветнай, дзённікі людзей, якія калісьці сутыкаліся з тым, што былі нікому не патрэбныя, дапамагчы ім гатовыя нямногія. Яны разлічвалі толькі на сябе, як часцей здараецца і цяпер. Там хапала гісторый пра кантрабандыстаў: пакуль адны пакутуюць, іншыя спрабуюць нажыцца. Мяне ўразіла: нататкі сённяшніх бежанцаў і людзей, якія пісалі дзённікі 70 гадоў таму, вельмі падобныя. Гісторыя ходзіць па коле. Спачатку атрымалася велізарнае палатно з выразак, інтэрв'ю, дакументальных стужак, потым выстройвала з іх малюнак: вось адна роля, другая, трэцяя.

Як прынялі новы балет англійскія гледачы? Ці ходзяць мігранты ў тэатры?

— Гледачы прымалі вельмі цёпла, апладзіравалі, не адпускалі артыстаў са сцэны. Думаю, у зале была традыцыйная публіка, уцекачы наўрад ці наведваюць тэатр. Але праект быў арганізаваны пры партнёрскім супрацоўніцтве з буйной міжнароднай арганізацыяй, яна якраз апекавалася лагерамі бежанцаў па ўсёй Еўропе. Кожны фунт з білета ішоў у падтрымку людзей, якія апынуліся ў лагерах.

У мінулым сезоне Растоўскі музычны тэатр паказаў спектакль «Шэрлак Холмс і чалавечкі, якія танцуюць» у пастаноўцы легендарнага Марка Разоўскага. Суаўтаркай праекта мэтр назваў балетмайстарку Вольгу Костэль, якая «прадэманстравала сваю харэаграфічную школу, своеасаблівую і эфектную». Раскажыце пра гэтае супрацоўніцтва.

— Не хопіць і дня! Народны артыст Расіі Марк Разоўскі — вучань Георгія Таўстаногава. Гэтая плеяда валодае велізарным пластом ведаў, што перадаюцца з пакалення ў пакаленне з Расіі дарэвалюцыйнай, савецкай і да нашых дзён. Гэта адметнае стаўленне да прафесіі, шырокае бачанне, якое назірала ў сапраўдных майстроў сучаснага мастацтва з розных краін. Іх аб'ядноўвае тое глыбокае і сапраўднае, што існуе ў душы і характары, нягледзячы на розрасць культур і часу.

Растоўскі тэатр прапанаваў маю кандыдатуру ў якасці балетмайстра, спачатку Марк Рыгоравіч ставіўся да мяне крыху насцярожана. Яму паказалі некаторыя мае работы, пераважна сучасныя мініяцюры. Ён сумняваўся, ці ўмею я ставіць мюзіклы, ці ведаю мастацтва джазу. У выніку было прыемна і цікава працаваць. Марк Рыгоравіч хацеў, каб у спектаклі існаваў сінтэз танца і спеваў, як у сапраўдных брадвейскіх мюзіклах. Дарэчы, яго легендарны спектакль «Гісторыя каня» быў пастаўлены на Брадвеі, у Лондане, Мадрыдзе, Стакгольме, Токіа. У пастаноўцы «Шэрлак Холмс і чалавечкі, якія танцуюць» усё пабудавана на руху. У выніку атрымаўся добры музычна-танцавальнай спектакль. Мы збіраемся яго паўтарыць у Маскве ў новым сезоне. Акрэсліваецца яшчэ адзін сумесны праект, і спадзяюся, таксама будзе цікава працаваць. М

1. Вольга Костэль. *Фота Сяргея Ждановіча.*

2. «Метамарфозы». Сцэна са спектакля. *Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і балета.*

3. «Любоў і смерць». Сцэна са спектакля. *Фота Міхаіла Несцерава.*

Любоў на фоне катастрофы

ПРЭМ'ЕРА БАЛЕТА «ТЫТАНІК» У МУЗЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

У ЛІПЕНІ, НА ЗАВЯРШЭННЕ СЕЗОНА, БЕЛАРУСКІ АКАДЭМІЧНЫ МУЗЫЧНЫ ТЭАТР ТРОЙЧЫ ПАКАЗАЎ СВАЮ АПОШНЮЮ ПА ЧАСЕ ПРЭМ'ЕРУ — БАЛЕТ «ТЫТАНІК». ЯК ЗАЎЖДЫ, СПЕКТАКЛЬ ВЫКЛІКАЎ САМЫЯ РОЗНЫЯ МЕРКАВАННІ, АД ЗАХАПЛЕННЯ ДА СКЕПСІСУ. ПАСПРАБУЕМ РАЗАБРАЦЦА.

Таццяна Мушынская

Пачынаючы працу над пэўнай тэмай і назвай, пастановачная група і кіраўніцтва калектыву заўжды імкнуцца вырашыць самую галоўную — менавіта прадзюсарскую задачу. Публіка пойдзе ці абміне? Назва прывабіць ці не? Ці доўга пратрымаецца пастаноўка на афішы?

Абраўшы назву «Тытанік», мне здаецца, адразу «забілі» не дваіх, а шмат зайцоў. Па-першае, няма тых, хто не чуў пра маштабную катастрофу, што здарылася ў 1912-м, больш за 100 гадоў таму. Па-другое, амерыканскі трохгадзінны фільм-катастрофа «Тытанік» (1997), зняты рэжысёрам Джэймсам Кэмеранам, меў неверагодны грамадскі рэзананс і глядацкі поспех. Паўплывалі відовішчнасць стужкі, выкананне галоўных роляў Кейт Уінслет і Леанарда ДзіКапрыа, знакамітая песня Селін Дыён. Дадатковы ажыятаж выклікаў рэкордны для свайго часу бюджэт у 200 мільёнаў долараў, а таксама рэкорд і ў якасці фільма, самага прыбытковага на працягу 12 гадоў (1,8 мільярда). Дададмо сюды 11 атрыманых прэмій «Оскар». І тую акалічнасць, што дыск з саундтрэкам да «Тытаніка», які выпусціла кампанія Sony Classical у 1997 годзе, разышоўся па свеце тыражом у 30 мільёнаў копій. Інакш кажучы, гледачу Музычнага тэатра не трэба нічога тлумачыць. Ён прыходзіць пабачыць тэатральную версію вядомай гісторыі — катастрофы брытанскага трансатлантычнага парахода, самага вялікага на той час, увасобленую сродкамі музыкі і танца. Гісторыі, якая разгортвалася на працягу ўсяго пяці дзён.

Алег Хадоска, аўтар музыкі балета, быў вымушаны працаваць у рэкордным тэмпе. На ўсё і пра ўсё мелася толькі пяць месяцаў, прычым пэўны час кампазітар быў заняты падрыхтоўкай спектакля «Жыццё і смерць Янкі Купалы». Праца ішла паралельна. Таму кампазітар адразу пісаў партытуру, а не клавір, як звычайна робіцца. Дырыжор Юрый Галяс і харэограф Сяргей Мікель слухалі. Услед адразу пачыналіся аркестравыя і пастановачныя рэпетыцыі.

Уся партытура робіць моцнае ўражанне. Пачынаючы ад уверцюры, якая ідзе пры закрытай заслоне, калі гук карабельнага звона яднаецца з пранікнёнай і журботнай мелодыяй скрыпак. Партытура «Тытаніка» напісаная сучаснай мовай. У новым сачыненні Хадоскі нязменна прысутнічае кідкасць, уласцівая кінамузыцы і блокбастарам.

Сам аўтар прызнаваўся: у музыцы балета выкарыстаны англійскі хрысціянскі гімн XIX стагоддзя «Бліжэй, Госпад, да Цябе», вальс «Восеньскі сон» Арчыбальда Джойса, якія, верагодна, гучалі ў час гібелі «Тытаніка». Дадам ад сябе: у танцавальных сцэнах пасажыраў трэцяга класа ёсць сучаснае пераасэнсаванне ірландскіх танцаў. Бліжэй да фіналу гучыць і знакамітая тэма, увасобленая ў фільме Селін Дыён. Але для публікі, якая добра памятае кінастужку, гэта толькі ўзмацняе слухацкія і глядацкія асацыяцыі. Цытаты ў тэатральных сачыненнях XXI стагоддзя, відаць, непазбежныя. У стылі музыкі Хадоскі відавочны ўплыў Стравінскага, Шастаковіча, Глебава. Але хто ад такіх магутных уплываў пазбаўлены?

Тым не менш гэта сачыненне самастойнае. Колькі ў ім інструментальнай вынаходлівасці, вастрыні і аркестравага бляску! Што да выканання партытуры аркестрам, дык вопытная прафесійная кампазітарка, якая сядзела побач са мной, знаходзілася ў некаторым шоку: «Нашы музыканты так не іграюць! З такім бляскам?! І каб не было ніводнай памылкі... Можа, тэатр бэнд за-

prасілі? Можа, частка нумароў ідзе ў спалучэнні жывой музыкі і запісу?»

Цяпер пра лібрэта і харэаграфію. Пастаноўшчык Сяргей Мікель пісаў лібрэта сам. На маю думку, яно дастаткова лагічнае і складнае. Верагодна, некаторыя падказкі даў сцэнарый фільма Кэмерана, які ў асяроддзі прафесійных рэжысёраў мае высокі рэйтынг. Працытую балетмайстра-пастаноўшчыка: ён лічыць, што сюжэт увасабляе «пагібель грамадства, падзеленага сацыяльнай няроўнасцю. У балеце трыццаць сем персанажаў, усе яны — вобразы рэальна існаваўшых людзей, якія загінулі ці ўратаваліся ў час крушэння парахода». Мастачка-пастаноўшчыца Любоў Сідзельнікава ахарактарызавала гібель парахода як «помнік чалавечай самаўпэўненасці».

Заўважу ад сябе: наяўнасць класаў або рознага сацыяльнага статусу адлюстроўвае іерархічную лесвіцу ў грамадстве. І колькі тым ні абурайся, так было і будзе пры розным сацыяльным ладзе. Вастрыні ўспрымання сюжэтных ходаў і сітуацый на балетным «Тытаніку» дадае тое, што глядач загадзя ведае: бязмежная радасць існавання часовая. Той, хто цяпер плыве праз акіян у чаканні новага жыцця, танцуе, п'е шампанскае і фліртуе, мо ўратуецца, а мо і загіне ў халодных хвалях Атлантыкі.

Адзіная заўвага па лібрэта. Падчас набліжэння айсберга і на пачатку катастрофы пасажыры з'яўляюцца і пачынаюць мітусіцца, панікаваць надта позна. Чамусьці вельмі працяглы час нервуюцца толькі капітан, члены экіпажу і сцюардэсы.

Увогуле драматургія балета будуецца на кантрасце сцэн і танцаў. Гэта вынаходліва пастаўленыя танга і вальсы, якімі захапляюцца багацеі. І так званыя танцы жывёл, іх з імпэтам выконвае больш дэмакратычная публіка. Невыпадкова ўзнікае пластыка ірландскіх народных танцаў. Бо, як вядома, «Тытанік» выйшаў у першы і апошні шлях з Белфаста, сталіцы Паўночнай Ірландыі. Дарэчна выглядаюць на сцэне танцоры-дзеці. Прыдумваючы харэаграфічныя выказванні пасажыраў, Сяргей Мікель вялікую ролю адводзіць пластыцы рук, якая нагадвае марскія хвалі. Ёю міжволі зачароўваешся.

Як стваральнік лібрэта Мікель не стаў паўтараць імёны персанажаў стужкі Кэмерана. Тут свае галоўныя героі: бізнэсмен Уільям Грынфілд (Уладзіслаў Пазлевіч), ягоная нявеста Маргарэт Грэм (Алена Германовіч), мастак-шатландзец Джэймс Келі (Цімафей Вайткевіч). Увогуле сітуацыю любоўнага трохкутніка і прыналежнасці персанажаў да розных сацыяльных слаёў нельга не выкарыстаць, калі ўлічыць законы пабудовы балетнага спектакля.

Канфлікт паміж бізнэсменам і яго нявестай узнікае яшчэ да пачатку рэйса. Відавочна, яны вельмі розныя і ніяк не супадаюць па ўнутраных, душэўных параметрах. Калі гераіня робіць выбар паміж імпазантным, але халодным і рацыянальным Уільямам Грынфілдам і небагатым, затое цёплым і сардэчным мастаком Джэймсам Келі, вядома, мы на яе баку. Заўважу: спектаклі апошніх сезонаў («Вішнёвы сад» і цяперашні «Тытанік») пераканалі, што Алена Германовіч здатная ўвасобіць самыя складаныя ў тэхнічным і акцёрскім плане партыі. У яе прыгожыя прапорцыі і лініі. Салістка абаяльная і пераканаўчая ў сваіх эмоцыях.

Для галоўных герояў Сяргей Мікель сачыніў узнёслыя, паветрана-прыгожыя дуэты. Асабліва кранае апошні, любоўна-эратычны. Празрысты шалік у руках каханай успрымаецца як увасабленне і мары, і марскога туману, і рамантычнага флёру. Нагадвае пра сцэну «Цені» ў класічнай «Баядэрцы». Там адбывалася сустрэча героя з ценем каханай. Тут — узлёт узаемных пачуццяў і прадчуванне трагедыі.

Моцным выглядае фінал спектакля. Калі мы бачым змучаную і ледзь жывую Маргарэт на плыце — побач з мёртвым і нерухомым Джэймсам. На лодках — пасажыраў «Тытаніка», якія здолелі ўратавацца. А промні святла слабых кішэнных ліхтарыкаў ледзь прабіваюцца праз туман і начную цемру...

Сучасным па стылі і выкарыстанні найноўшых тэхнічных сродкаў выглядае праца мастачкі-пастаноўшчыцы Любові Сідзельнікавай і мастачкі па камп'ютарнай графіцы Алены Ахрэменка. Нават праграмка балета нагадвае квіток на лайнер. Інтэрмедыйная заслона — мікс з паведамленняў тагачаснай прэсы, выявы «Тытаніка», пасажырскіх квіткоў на параход з пазнакай «White Star Line». Элементы дакументальнасці ў сцэнаграфіі ствараюць адчуванне ўласнай прысутнасці. І адначасова неакрэсленай трывогі. Агромністае круглае люстэрка, умацаванае на адной з палуб парахода, у пэўны момант ператвараецца ў месяц, які сумна пазірае на закаханых.

Можна, вядома, падзяліць пункт гледжання скептыкаў. Доўга шукаць і ў рэшце рэшт адшукаць пэўныя хібы. Але, на маю думку, тэатр зрабіў яркі, дынамічны і дастаткова відовішчны спектакль. Улічым: тэатральныя бюджэты ў Беларусі прынцыпова адрозніваюцца ад таго, чым меў магчымасць распараджацца Джэймс Кэмеран. Так што застаецца пажадаць, каб сцэнічны лёс балетнага «Тытаніка» істотна адрозніваўся ад лёсу аднайменнага карабля. Наш «Тытанік» выплыў. Гэта адназначна!

І яшчэ адна думка міжволі ўзнікае і раз-пораз вяртаецца да цябе ў час спектакля. Сёння ў цябе свята, ты радуешся сонцу, маладосці і шчасцю. Але не ведаеш, дзе і калі карабель твайго жыцця наскочыць на рыф або сутыкнецца з айсбергам. Сустрэне трагічныя і непераадольныя абставіны. Ніхто не здолее пралічыць загадзя, дзе і калі яны здарацца, якія драмы і непапраўныя страты наперадзе. Таму радуйся, але помні: жыццё кароткае, а лёс зменлівы і малапрадказальны.

1. «Тытанік». Сцэны са спектакля.

2. Алена Германовіч (Маргарэт Грэм), Цімафей Вайткевіч (Джэймс Келі).

Фота Яўгеніі Спруць.

Танец у вялікім горадзе

НЬЮ-ЁРКСКІЯ МІНІЯЦЮРЫ

Святлана Уланоўская

ЗЛУЧАНЫЯ ШТАТЫ АМЕРЫКІ ДАЛІ СВЕТУ БЕЗЛІЧ НАВАТАРСКІХ ІДЭЙ (І ТВОРЧЫХ АСОБ) У ГАЛІНЕ ХАРЭАГРАФІЧНАГА МАСТАЦТВА. ДАСТАТКОВА ЎЗГАДАЦЬ ІМЁНЫ ЛОЙ ФУЛЕР, АЙСЕДОРЫ ДУНКАН, МАРТЫ ГРЭМ, ХАСЭ ЛІМОНА, ЛЕСТАРА ХОРТАНА, АЛВІНА ЭЙЛІ, МЭРСА КАНІНГЕМА, ТРЫШЫ БРАЎН. ВЯДОМА, НЕЛЬГА НЕ АДЗНАЧЫЦЬ ВЫХАВАНЦАЎ РУСКАЙ БАЛЕТНАЙ ШКОЛЫ, ЯКІЯ ЦЯГАМ XX СТАГОДДЗЯ ПРАЦАВАЛІ Ў ЗША, У ВЯЛІКАЙ СТУПЕНІ ІХ НАМАГАННЯМІ СТВАРАЎСЯ АМЕРЫКАНСКІ БАЛЕТ. ГЭТА МІХАІЛ МОРДКІН, АДОЛЬФ БОЛЬМ, МІХАІЛ ФОКІН, БРАНІСЛАВА НІЖЫНСКАЯ, ДЖОРДЖ БАЛАНЧЫН, МІХАІЛ БАРЫШНІКАЎ. ПЕРАКАНАЦЦА Ў НАДЗВЫЧАЙНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ ХАРЭАГРАФІЧНАГА МАСТАЦТВА ЗША МНЕ ПАШАНЦАВАЛА ПАДЧАС ВАНДРОЎКІ Ў НЬЮ-ЁРК У МЕЖАХ МІЖНАРОДНАЙ АДУКАЦЫЙНАЙ ЛАБАРАТОРЫІ WRITING MOVEMENT NETWORK.

2.

1.

Дэмакратычнае цела

Writing Movement Network — суполка, куды ўваходзяць даследчыкі танца, крытыкі, куратары, харэографы і педагогі з Латвіі, Эстоніі, Даніі, ЗША, Беларусі, Фінляндыі, Швецыі, Ісландыі. Мэта праекта — стварэнне платформы крытычнага танцавальнага мыслення, даследаванне і абмеркаванне актуальных праблем харэаграфічнага мастацтва ў адзінстве культурнага, сацыяльнага, палітычнага і мастацка-эстэтычнага кантэкстаў. Дзеля гэтага штогод ладзяцца разнастайныя тэматычныя мерапрыемствы — канферэнцыі, сімпозіумы, семінары, лекцыі, лабараторыі, варкшопы па крытычным пісьме, дыскусіі.

Сёлетняя лабараторыя была прысвечана канцэпту так званага «дэмакратычнага цела», даследаванню яго найбольш характэрных праяў у харэаграфічным мастацтве XX стагоддзя і нашага часу. Невыпадкова галоўным «месцам дзеяння» быў абраны Нью-Ёрк, у танцавальных студыях якога ў 1960-х паўстаў самы неартадаксальны кірунак у гісторыі сусветнага харэаграфічнага мастацтва — танец постмадэрн. Насычаная праграма лабараторыі ўключала майстар-класы, прэзентацыі, наведванне буйных танцавальных інстытуцый,

3.

прагляд перформансаў і спектакляў, дыскусіі, практыкум па крытычным пісьме, нарэшце, сустрэчу з кіраўніком па пытаннях культуры і грамадскіх праграм Пасольства Швецыі ў Нью-Ёрку Нікласам Арнегрэнам (галоўнымі фундатарамі паездкі выступілі шэраг шведскіх культурных устаноў).

Як і які танец суадносіцца з дэмакратыяй? Вядомая амерыканская даследчыца Салі Бэйнс вылучае наступныя прыкметы «дэмакратычнага цела»: разняволенне індывідуальнасці і выхаванне свабоднай асобы; адмова ад усякай зададзенасці ў творчасці і ад усяго, што можа абмяжоўваць успрыманне, ад любога маніпулявання і дыктатуры (нават ад дыктатуры гравітацыі); крытыка ўладных адносін, пабудаваных на іерархіі і дыскрымінацыі; сацыяльная арыентаванасць танца, які разглядаецца як парытэтнае ўзаемадзеянне розных цялесных, эмацыянальных, інтэлектуальных, творчых доследаў; пазбаўленне ад традыцыйнай сцэны, выхад у прастору горада і свету.

У гісторыі сучаснага танца першыя спробы дэмакратызацыі ўзнікаюць на мяжы XIX—XX стагоддзяў. Так, легендарная «басаножка» Айседора Дункан шмат разважала аб «вызваленні ад умоўнасцяў», пра «вольны дух у разняволеным целе». Натуральныя, імправізацыйна-нязмушаныя рухі ўласнага танца яна супрацьпаставіла жорсткай дысцыпліне і кананічным па класічнага балета. Больш за тое, Дункан настойвала на ўнікальнасці і эстэтычнай каштоўнасці розных цел у незалежнасці ад узросту і псіхафізічных асаблівасцяў, чым апярэдзіла танцавальную практыку свайго часу больш чым на паўстагоддзе (падобныя тэндэнцыі атрымалі шырокае распаўсюджанне напрыканцы XX ст.). Харэографка лічыла, што «нятанцавальных» цел не існуе: форму танца стварае сам выканаўца. Яго рухі будуць прыгожымі, калі яны арганічна адпавядаюць унутраным якасцям і захоўваюць гармонію з пэўнай ступенню сталасці.

Яшчэ далей у «лібералізацыі цела» пайшлі прадстаўнікі танца мадэрн, супрацьпаставіўшы ўніверсальнай сістэме акадэмічнага балета суб'ектыўнасць зместу і прыярытэт індывідуальнага выказвання, ускладненне і пастаяннае абнаўленне мовы, мноства аўтарскіх тэхнік руху. «Танец павінен быць адлюстраваннем унутранага жыцця яго творцы», — знакаміты выраз Мэры Вігман фармулюе новую танцавальную эстэтыку. Аднак калі першапачаткова мадэрн і з'яўляўся антыподам класічнага танца, то з цягам часу сам ператварыўся ў такую ж іерархічную сістэму, як і балет. «Замест таго каб вызваліць цела і зрабіць танец даступным для розных сацыяльных груп, стварыць адкрытую прастору для камунікацыі артыстаў і гледачоў, танец мадэрн стаў закрытай формай мастацтва для абраных», — адзначае Салі Бэйнс.

На думку даследчыцы, сапраўдны «дэмакратычны паварот» удалося ажыццявіць у 1960-я Тэатру танца Джадсана, які рашуча размежаваўся з мастацкімі ўстаноўкамі папярэднікаў. Выступленні ўдзельнікаў калектыву праходзілі ў баптысцкай царкве Judson Memorial Church, што знаходзіцца ў паўднёвай частцы плошчы Вашынгтона. Наведванне гэтай легендарнай установы стала першым яркім уражаннем нашай праграмы. Узведзеная напрыканцы XIX стагоддзя і названая ў гонар вядомага місіянера Эдварда Джадсана, з 1950-х царква дзейнічае як буйны арт-цэнтр. Тут праходзілі выставы Роберта Раўшэнберга, Класа Ольдэнбурга, Джыма Дайна, Тома Весельмана, Ёка Она і іншых славутых мастакоў, ладзіліся хэпенінгі Джона Кейджа і Мэрса Канінгема, эксперыментальныя тэатральныя пастаноўкі і мюзіклы, музычныя і танцавальныя канцэрты. Менавіта ў памяшканні царквы 6 ліпеня 1962 года адбыўся знакаміты «Канцэрт #1», які прынята лічыць датай нараджэння постмадэрн-танца. Сярод удзельнікаў канцэрта былі Івон Райнер, Дэвід Гордан, Стыў Пэкстан, Дэбара Хэй, Рут Эмерсан і іншыя харэографы, якія ў 1963 аб'ядналіся і ўтварылі Judson Dance Theatre. Абмежаванняў, уласцівых балету і танцу мадэрн, для іх не існавала. Магчыма было ўсё: які заўгодна стыль, форма, музыка (як і яе адсутнасць), сцэнічная пляцоўка (у тым ліку актыўнае засваенне прастор, не прызначаных для танца), адзенне, выканаўцы (танцоўшчыкі або людзі «з вуліцы»).

Новую мову і філасофію танца джадсанаўцы стваралі на аснове даследавання паўсядзённых, звычайных станаў цела, яго руцінных дзеянняў і простых фізічных рэакцый, што руйнавала бар'еры паміж «целам перформера» і «целам гледача». Вельмі трапна гэтую асаблівасць сфармуляваў Стыў Пэкстан: «Прагляд спектакля павінен пакідаць у гледачоў пачуццё, што іх уласныя рухі не менш вартыя ўвагі, чым рухі артыста». Пры гэтым абвяшчалася поўная роўнасць: няма ні вядучых, ні другарадных артыстаў, пастаноўшчыкаў, мастакоў — адхіляюцца любыя праявы іерархічных стасункаў. Гэтыя практыкі кардынальным чынам змянілі разуменне таго, што можна лічыць танцам: з гэтага часу ім могуць быць самыя разнастайныя цялесныя дзеянні, не абавязкова выяўленыя праз танцавальныя формы.

Сёння ў Джадсанаўскай царкве адбываецца безліч featureнатэматычных арт-івэнтаў. Нам пашчасціла трапіць на вечар перформансаў «Movement Research at the Judson Church» — праекта, мэтай якога з'яўляецца прэзентацыя шырокай публіцы эксперыментальных пастановак харэографаў-пачаткоўцаў з розных краін свету.

Movement Research — некамерцыйная арганізацыя, творчая дзейнасць наследуе і развівае дэмакратычныя прынцыпы Тэатра Джадсана. Гэта адна з вядучых у свеце эксперыментальных лабараторый па вывучэнні танца і руху (заснавана ў 1978-м), у мерапрыемствах штогод удзельнічае каля 14500 чалавек. Сярод найбольш значных ініцыятыў: аднайменны танцавальны фестываль, міжнародныя рэзідэнцыі і абмены, творчыя майстэрні сусветна вядомых педагогаў, праект «Танец у школах», інтэрактыўная анлайн-платформа «Critical Correspondence», рэгулярныя публічныя сустрэчы даследчыкаў танца, падчас якіх абмяркоўваюцца актуальныя праблемы развіцця харэаграфічнага мастацтва, нарэшце, выданне альманаха «Movement Research Performance Journal».

Нью-Ёрк па праву можа лічыцца танцавальнай сталіцай Амерыкі. Гэткай вялікай канцэнтрацыяй featureнага кшталту танцінстытуцый і кампаній не можа пахваліцца ні адзін іншы горад. Гэта сусветна вядомыя калектывы і ўстановы. Мы мелі магчымасць пазнаёміцца з дзейнасцю Gibney, інтэрдысцыплінарнай арганізацыі, заснаванай у 1991-м выбітнай амерыканскай харэографкай Джынай Гібні. Gibney — гэта і цэнтр contemporary art, і танцавальная кампанія, і супольнасць. Апошняя сфера дзейнасці звязана з сацыяльнай накіраванас-

цю мастацкай палітыкі, што з'яўляецца для Gibney прынцыповай пазіцыяй. Напрыклад, у межах праекта «Community Action» танцоўшчыкі кампаніі штогод праводзяць 500 семінараў для людзей, якія перажылі сямейны гвалт. Спектаклі калектыву нярэдка артыкулююць найважнейшыя культурныя, сацыяльныя і палітычныя пытанні нашага часу, сярод якіх — праблемы этнічнай ідэнтычнасці, мілітарызму, міграцыйнага крызісу, посткаланіялізму, гендарных адносін, цяжкасцей камунікацыі і сацыялізацыі ў сучасным свеце.

Дзейнасць Gibney ашаламляе сваімі маштабамі і разнастайнасцю праграмай. Будынак інстытуцыі размяшчаецца ў ніжняй частцы Манхэтана і ўключае 23 студыі, 5 сцэнічных прастор, некалькі канферэнц-залаў, галерэю, бібліятэку і мультымедыяархіў, уласнае выдавецтва, нават кухню і пакоі для адпачынку. Кожны год тут адбываецца зайздросная колькасць разнастайных танцавальных мерапрыемстваў і культурных падзей. Сярод найбольш цікавых вылучаюцца праекты «Dance-mobile» — серыя рэгулярных бясплатных вулічных выступленняў, майстар-класаў і размоў пра танец; «Dance in Process» — разгалінаваная сетка рэзідэнцый (штогод Gibney праводзіць 12 рэзідэнцый), удзельнікам выдзяляюцца памяшканні і патрэбнае тэхнічнае абсталяванне, аказваецца стыпендыяльная, адміністрацыйная і маркетынгавая падтрымка; «Digital Media Initiative» — лабараторыя па стварэнні кінатанца, саўнд-дызайну і відэа-арту; праграма «Making Space+», накіраваная на падтрымку харэографаў-пачаткоўцаў, якім прадастаўляюцца ўсе неабходныя рэсурсы, куратарская і педагагічная дапамога дасведчаных майстроў Gibney, пражыванне і нават выплачваецца ганарар; «Body Politic» — актывісцкі практыкум па распрацоўцы незалежных мастацка-сацыяльных праектаў, што грунтуюцца на дэмакратычных каштоўнасцях свабоды, справядлівасці, адкрытасці і публічнага дыялогу.

У трэндзе рэканструкцыя

Амерыканцы ў апошнія дзесяцігоддзі шмат займаюцца гісторыяй свайго харэаграфічнага мастацтва. Гэта тычыцца не толькі шматлікіх даследаванняў, а і рэпертуару танцавальных труп, дзейнасці фондаў і творчых устаноў. Сучасны танец у кантэксце культурнай палітыкі ЗША абвешчаны нацыянальным здабыткам: праграмы па ўзнаўленні і захаванні яго твораў аказваюцца аб'ектам фінансавання на розных узроўнях, у тым ліку і на ўзроўні дзяржаўнага бюджэту. Найбольш значнай ініцыятывай у гэтай галіне з'яўляецца праграма Дзяржаўнага дэпартамента ЗША і Бруклінскай акадэміі музыкі «Dance Motion USA». Запушчаная ў 2010 годзе, праграма прадстаўляе сусветнай аўдыторыі інфармацыю пра гісторыю амерыканскага танца ва ўсёй разнастайнасці яго жанрава-стылёвых формаў і кірункаў. Дзеля гэтага створана вялізная мультымедыйная база, якой могуць карыстацца ўсе жадаючыя, і сістэма абменных рэзідэнцый. У прыватнасці, за мінулы час 20 амерыканскіх танцкампаній аб'ездзілі практычна ўвесь свет, уключаючы Бліжні Усход і рэгіёны Сахары. У сваю чаргу, праграма фінансуе візіт замежных калектываў у ЗША, дзе яны ў супрацоўніцтве з мясцовымі кампаніямі асвойваюць амерыканскую танцавальную спадчыну. «На сёння ў праграме прынялі ўдзел больш за 125 000 людзей з 49 краін свету (і яшчэ 40 мільёнаў людзей з дапамогай лічбавых платформаў і сацыяльных медыя), праведзена больш за 700 майстэрняў», — паведамляецца на сайце «Dance Motion».

Рэканструкцыя спектакляў мінулага актыўна інтэгруецца і ў вучэбны працэс. Так, выпускнікі танцавальных аддзяленняў ВНУ нярэдка ў якасці дыпломнай працы ўзнаўляюць творы Айседоры Дункан, Рут Сен-Дэні, Лой Фулер і іншых першапраходцаў сучаснага танца. Варта адзначыць, што трэнд рэканструкцыі ў апошнія дзесяцігоддзі ахапіў не толькі амерыканскае, але і сусветнае харэаграфічнае мастацтва. Цела ў такіх спектаклях рэпрэзентуецца як жывы архіў, ёмішча асабістай і калектыўнай, гістарычнай, сацыяльнай, кінетычнай памяці, якая праяўляецца ў нашым «тут і цяпер». Тэарэтык танца Андрэ Лепекі называе гэты феномен «воляй да архівавання»: «Рэінтэрпрэтацыя патрэбная не для ўзнаўлення адзіна дакладнай версіі спектакля, але каб выявіць, актуалізаваць мноства (патэнцыйных) магчымасцяў і немагчымасцяў арыгінальнай партытуры. У гэтым выпадку мы маем справу з успамінамі, што імкнуцца набыць цялеснасць». Адмысловую праграму ў гэтым плане прапанаваў Бруклінскі балет, некамерцыйная танцавальная кампанія, заснаваная ў 2002 годзе.

Канцэртны вечар пад красамоўнай назвай «Рэвізія гісторыі» ўспрымаўся своеасаблівай анталогіяй харэаграфіі ХХ — пачатку ХХІ стагоддзя. Чаргаванне сцэнічных твораў падпарадкоўвалася прынцыпу храналагічнай паслядоўнасці: неарамантычная «Шапеніяна» Міхаіла Фокіна (1908) змянялася экспрэсіяй «Рэвалюцыйнага эцюда» Айседоры Дункан (1921), а той, у сваю чаргу, неакласічнымі «Чатырма тэмпераментамі» Джорджа Баланчына (1946) і дуэтам з абстракцыянісцкага балета Мэрса Канінгема «Landrover» (1972). Завяршаўся вечар работамі Лін Паркенсан, арт-дырэктаркі Бруклінскага балета. Рэтраспектыва стыляў і розных творчых манер акцэнтавала галоўную канцэптуальную задуму праграмы — паказаць дыялог мінулага і сучаснасці у кантэксце гісторыі харэаграфічнага мастацтва. Аднак яе ўвасабленне падалося неадназначным.

Самым слабым звяном сярод паказаных твораў аказалася «Шапэніяна». Мы ўбачылі толькі фрагменты балета ў вельмі вольнай пастаноўчай інтэрпрэтацыі (яе аўтаркай выступіла Лін Паркерсан). Поўнай нечаканасцю стала ўвядзенне ў сцэнічную дзею... танцуючай Айседоры Дункан. Зразумела, славутая харэографка аказала вялізны ўплыў на стылістыку балетаў Фокіна, што выявілася ў асаблівай цякучасці рухаў, адмове ад строгасці канічных класічных пазіцый, сінтэзе акадэмічных па з вольнай пластыкай. Аднак танцы Дункан побач з фокінскімі сільфідамі ўспрымаліся недарэчнымі і рабілі ўвасабленне ідэі дыялогу мінулага і сучаснасці схематычным і прасталінейным. Яшчэ адной нечаканасцю сталі не па-балетнаму пышныя формы танцоўшчыц, што не дазваляла выконваць многія тэхнічныя элементы і не адпавядала вытанчанай прыгажосці, паветранай лёгкасці танца — неад'емным якасцям фокінскага шэдэўра.

Затое «Рэвалюцыйны эцюд» Дункан у выкананні Лін Паркенсан пакінуў цалкам супрацьлеглыя ўражанні. У творчай спадчыне Дункан існуюць дзве аднайменныя пастаноўкі: першая ўвасоблена на музыку Фрэдэрыка Шапэна (Эцюд ор. 10 № 12), пазнейшая — на музыку Аляксандра Скрабіна (Эцюд ор. 8 № 12). Мы ўбачылі апошнюю версію. Складана сказаць, наколькі паказаны маналог адпавядаў танцу самой Айседоры: відэафіксацый танцуючай артысткі амаль не засталося. Аднак манера выканання была дунканаўскай. Кантрасты паміж статыкай і выбухамі экспрэсіі, экстатычны характар пластыкі, простыя рухі і іх інтэнсіўная энергетычная напоўненасць нават у моманты бяздзеяння, адухоўленасць твару Лін — усё гэта адпавядала сведчанням сучаснікаў пра танец Дункан. «Застылая ўсмешка балерыны знікла, і твар танцоўшчыцы раскрыўся для выразнай размовы», — піша пра Дункан тэатразнаўца Аляксей Гвоздзеў. Тэхнічнай бездакорнасцю вылучалася выкананне найскладанейшай і алагічнай харэаграфіі Мэрса Канінгема, што нядзіўна: прадстаўнікі Merce Cunningham Trust дбайна сочаць за тым, як ідуць творы майстра ў іншых трупах.

У працэсе даследавання феномена «дэмакратычнага цела» міжволі згадваецца канцэпцыя «біяўлады», сфармуляваная французскім філосафам Мішэлем Фуко. Біяўлада базуецца на кантролі жыцця чалавечага цела, яго магчымасцяў і прадукцыйнасці пры дапамозе шматлікіх дысцыплінарных метадаў і тэхналогій. Гэтыя працэсы характэрныя для жыццядзейнасці многіх сучасных грамадстваў. Невыпадкова ў сусветным contemporary dance набывае шырокую папулярнасць канцэпт «дэмакратычнага цела», у выніку чаго нарматыўна-кантрольныя механізмы па фарматаванні цела танцоўшчыка саступаюць месца новым харэаграфічным практыкам, якія артыкулююць плюралізм цялеснасцяў і спосабаў цялеснага самавыяўлення. Як адзначае расійская даследчыца Ірына Сіроткіна, «танцуючае цела, быць можа, дае чалавеку апошнюю магчымасць вырвацца з клаўстрафабічнага свету біяўлады». Сучасны танец у гэтым сэнсе ператвараецца ў эфектыўную сацыяльную практыку, што прапануе альтэрнатывы рэжыму кантролю над целам. Ⓜ

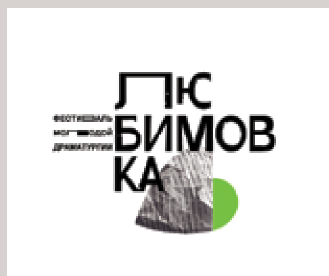
1. Брадвей, самая доўгая вуліца Нью-Ёрка.

2. «Шапэніяна». Харэаграфія Міхаіла Фокіна ў рэдакцыі Лін Паркерсан (Бруклінскі балет).

3. «Чатыры тэмпераменты». Харэаграфія Джорджа Баланчына (Бруклінскі балет).

Фота Святланы Уланоўскай (1) і Джуліі Лэмбергер (2,3).

З 1 да 8 верасня на сцэне Тэатра.doc у Маскве адбудзецца знакаміты фестываль маладой драматургіі **«Любімаўка»**, што сёлета складаецца з асноўнай праграмы (у яе трапіла п'еса мінчанкі Алены Іванюшанка «Шкура»), fringe-праграмы і асабліва адзначаных работ. Пазаконкурсная праграма, якую курыруе знаны адмысловец Алег Лаеўскі, прадставіць п'есы чатырох маентных драматургаў, у тым ліку «Суседа» Паўла Пражко. Выбраныя п'есы давядуць да публікі і адмыслоўцаў у форме рэжысёрскіх чытак. Пасля кожнай маюць адбыцца абмеркаванні з удзелам аўтараў,



аўдыторыі і тэатральных прафесіяналаў. Дадамо, што на конкурс 2018 года было даслана шэсцьсот сорак шэсць п'ес.

На 7 верасня прызначана сусветная прэм'ера «Палявання на качак» Аляксандра Вампілава: упершыню знакамітую п'есу ўвасобіць тэатр лялек, а менавіта — Іркуцкі тэатр лялек «Аистенок». Пастаноўшчыкі спектакля — лаўрэаты расійскай нацыянальнай тэатральнай прэміі «Залатая маска» рэжысёр Барыс Канстанцінаў (Масква) і мастак Віктар Антонаў (Санкт-Пецярбург).

14–18 верасня ў Екацярынбургу (Расія) ладзіцца IX Міжнародны фестываль тэатраў лялек **«Петрушка Великий»,** адзін з самых прэстыжных тэатральных форумаў, адначасова аглядных і лабараторных. Рэспубліку Беларусь прадставіць камерны тэатр «Кардонка» Святланы Залескай-Бень, вядомай рэжысёркі і спявачкі, са спектаклем «Каб быў бы ў мяне цмок» паводле казак Дональда Бісэта — гісторыя пра дзіўнае, але дзівоснае сяброўства дзяўчынкі і цмока. «Кардонка» — гэта тэатр на стале, які прапануе спектаклі ў стылістыцы хатняга

1.

2.

папяровага тэатра, надзвычай вядомага ў XIX стагоддзі. Аўтарка персанажаў — мастачка-пастаноўшчыца Антаніна Слабодчыкава.

З 20 верасня да 16 кастрычніка Мінск прыме VIII Міжнародны форум тэатральнага мастацтва **«ТЭАРТ»**, які традыцыйна складаецца з трох секцый: міжнароднай праграмы, шоукейса Belarus Open

3.

і адукацыйнай платформы «Школа ТЭАРТа». Міжнародная праграма распачнецца 25 верасня спектаклем «Вяселле» паводле Бертольта Брэхта ў пастаноўцы Аскараса Каршуноваса. Наступнымі зробяцца «Тры мушкецёры. Да ўсходу ад Вены» тэатра «Клокрыкетэатэрн» (Хельсінкі) і тэатра «На вуліцы Гертрудэс» (Рыга) у пастаноўцы Вальтэрса Сіліса, прапанова вядомага фінскага рэжысёра Крысціяна Смедса «Проста кіназдымка» (Нацыянальны тэатр Фінляндыі), спектаклі-ўдзельнікі Авіньёнскага тэатральнага фэсту — палітычны трылер «Арктыка» бельгійскага рэжысёра Ан-Сесіль Вандалем і «Сайгон» Тэатральнай кампаніі «Лез Омз Апроксіматыф». Безумоўна, сярод самых чаканых спектакляў — «Тры сястры» Антона Чэхава Новасібірскага драматычнага тэатра «Красный факел» у пастаноўцы Цімафея Кулябіна. Прыхільнікі харэаграфіі прычакаюць тры работы: паўднёвакарэйскі тэатр сучаснага танца «Мадэрн Тэйбл» пакажа «Даркнес Пумбу» — пра вандроўных музыкаў, Польскі

4.

5.

тэатр танца з Познані — «Жніво» ў пастаноўцы Ігара Гашкоўскага і харэаграфіі Івоны Пасіньскай ды твор вядомага нарвежскага харэографа і рэжысёра Ё Стрэмгена «Czterdziesci» («40»), які распавядае пра лёс саракагадовай кабеты і гісторыю цэлай краіны.

ФЕСТЫВАЛЬ «ПЕТРУШКА ВЕЛИКИЙ»
1. «Маленькая пена». Theatre de Romette (Францыя). *Фота Жана Луі Фернандэза, з сайта theatrederomette.com.*
2. «Лафертаўская макаўніца». Разанскі дзяржаўны абласны тэатр лялек (Расія). *Фота з сайта rznpuppet.ru.*
МІЖНАРОДНЫ ФОРУМ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА «ТЭАРТ»
3. «Арктыка». «Дас Фроляйн Кампані» (Брусэль, Бельгія). *Фота Крыстофа Энгеле.*
4. «Жніво». Польскі тэатр танца (Познань). *Фота Анджэя Грабоўскага.*
5. «Сайгон». Тэатральная кампанія «Лез Омз Апроксіматыф» (Валанс, Францыя/Хашымін, В'етнам). *Фота Жана-Луі Фернандэза.*

Рытуалы ілюзіі

«ГОГАЛЬ. FATUM» ПАВОДЛЕ МІКАЛАЯ ГОГАЛЯ Ў ГОМЕЛЬСКІМ АБЛАСНЫМ ДРАМАТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

1.

Пра гэты спектакль, вельмі блізкі да перфарматыўнага мастацтва, гомельскія афішы сведчаць як пра «...заснаваны на матывах аповесці «Шынель»». Але — адметны выпадак! — літаратурна-сцэнічнае аўтарства варта пакінуць за рэжысёрам Юркам Дзіваковым-Душэўскім. Цалкам. Ён пачаў з бязгучнага маналогу Ружовай Дамы-Фатуму і прапанаваў кампазіцыю з асацыяцый, ілюзій, гульняў падсвядомасці, злучаных з асабістым лёсам і творамі Гогаля. Пастановачны жанр Юрка Дзівакоў вызначыў як «летаргію» (са старажытнагрэчаскага — бяздзейнасць) — адначасова сацыяльны стан сучаснага грамадства і фобію Гогаля перад летаргічным сном, медыцынскім міфам XIX стагоддзя.

Гульня слоў, прапанаваная Дзіваковым, відавочная: «летаргія» і «літургія» — набажэнства, папярэднік таемства. Эпіграф да спектакля (ён прадбачліва надрукаваны таксама і ў праграмцы), узяты з Роберта Вальзэра, — «Ваша міласць, прашу больш не верыць у мяне...», — трэба чытаць як культурную дэкананізацыю Гогаля і выкрыццё рытуалаў нашага сучаснага жыцця — смерці, сэксу, хваробы, улады, гвалту, уладання. Метафарычная пастаноўка, створаная рэжысёрам у суаўтарстве з мастачкай Таняй Дзіваковай, з'яўляецца адмысловага роду «візуальнай паэзіяй» (як шмат яе ў прозе Гогаля — прыкладам, у лірычных адступленнях «Мёртвых душ»!). У гэтым рэдкім для Гомельскага драмтэатра шчырым сцэнічным выказванні выразна пазнаюцца і хрэстаматыйнае «Русь, куды ж ляціш ты? Дай адказ...», і сучасная хлестакоўшчына...

Кабета ў ружовым (Наталля Задорына) увасабляе лёс і энергію жаночага пачатку. Яе вобраз зменлівы і зманлівы, бо за знешнасцю элегантнай спадарыні сталага веку паўстае то містычны жах, то запал какетлівага дзявочага хуліганства. Уявіце, як старанна чэша яна валасы гіпсаваму бюсту Леніна і падкрэслена ўдае выкананне пад фанаграму арыі Лаўрэты «О, мой любы тата...» з оперы «Джані Скікі» Джакама Пучыні. Як усмешліва, бязлітасна і шматкроць забівае — то кухонным нажом заколвае франтаў з кубічнымі тэлевізійнымі галовамі, пакуль тыя ўтрапёна кідаюцца галушкамі (такая вось «Ноч на Каляды»!), то са спартовага судзейскага пісталета пацэльвае ў персанажаў, што па чарзе прэтэндуюць на парадную труну (відавочныя адсыланні да «Вія»). Сцэна, якая разыгрываецца пад выявай Святога Себасцьяна, вылучае двух грацыёзных, драматычных япі — маладых службоўцаў, што па-свойму здзекуюцца з Акакія Башмачкіна альбо ўдвух з'яўляюцца ўвасабленнем вобраза славутага Хлестакова (Юрый Зайцаў і Андрэй Шыдлоўскі). Вабныя маладыя мужчыны змушана ладзяць адмысловыя эстафетныя спаборніцтвы, гэткія офісныя гульні на выжыванне, не пазбаўленыя гомаэратычнага падтэксту. А не менш вабныя жалобныя панны (Аляксандра Бычкова і Лізавета Альхоўка) рытмічна суправаджаюць мітуслівае сноўданне, выкрыкваючы лацінскія назвы... хвароб. Рэжысёр жорстка іранізуе з так званай моды на паспяховасць, з кар'ерызму, карпаратыўнай этыкі.

З'яўленне над сцэнай выявы Божага ягняці ўяўляецца метафарай ганарыстасці і нетрывалага прызнання: дзяўчына трымае ля твару лінзу, якая надае ёй падабенства з сярэднявечнымі малюнкамі святцілаў, а Клоўны, альбо блазны дэль-артэ (Дзяніс Сыч і Яўген Перальыгін, дарэчы, непрафесійныя выканаўцы з абсалютным «сцэнічным слыхам», што не раз з'яўляюцца, прыкладам, у вобразах цыркавых кілімных або ўсмешлівых маньякаў у пошуках ахвяры), абсыпаюць яе ружамі. Але варта паненцы спатыкнуцца, як яе закручваюць у дыван, рыхтуючы ахвярапрынашэнне. А наступ спадара з ружовым фламінга (у руках Юрыя Зайцава — вялікая мяккая лялька, якая, між іншым, зрабілася візуальнай эмблемай пастаноўкі), акрамя іншаказу паводле дзядулі Фрэйда, мае адзнаку жыццёвай і творчай энергіі, смерці і адраджэння, сну і абуджэння...

2.

3.

4.

5.

У спектаклі натуральна ўзнікаюць дзве народныя песні — украінская «Ой на гары й жнейкі жнуць» і руская «У полі бярозка стаяла». Першая суправаджае садамазахісцкі мужчынскі эпізод са сцябаннем і выклікае алюзію на «Тараса Бульбу», другая асацыюецца з «Мёртвымі душамі» — белая пасцеля ў цэнтры сцэны, заліхвацкія, падобныя да «новых рускіх» героі ў норкавых футрах (свайго роду шынель Башмачкіна), анекдатычны «конь у палітоне», які перакідаецца рускім сфінксам — кабетай з галавой загнанага каня. Сталы суаўтар Дзівакова, кампазітар Эрык Арлоў-Шымкус бездакорна выбраў вядомыя музычныя вобразы і стварыў трапнае псіхадэлічнае суправаджэнне пастаноўкі.

«Тэатр Юркі Дзівакова» — з'ява ўнікальная і абсалютна індывідуальная. Яго асноватворная падстава — гранічная суб'ектыўнасць, дэкаратыўная эстэтызаванасць, гульня падсвядомасці, алюзійнасць, асацыятыўнасць, міфалогія, свет сноў і галюцынацый. Звяртаючыся да нядаўніх, але ўжо гістарычных паралеляў, можна згадаць эстэтычную праграму Мінскага тэатра-студыі Рыда Таліпава пры канцы 1980-х: «Гоголь. Fatum» — з'ява з таго самага шэрагу, такое самае сведчанне не тэатра адмыслоўцы-сучасніка з прагай вострай сацыяльнасці, а тэатра аўтара-мастака, да чыёй творчасці не падыходзяць ключы пост(пост)мадэрну. Бо гэты мастак імкне да новага мадэрнізму. Ⓜ

1, 3. Наталля Задорына (Ружовая Дама-Фатум).
2, 5. Сцэна са спектакля.
4. Андрэй Шыдлоўскі, Юрый Зайцаў.
Фота Уладзіміра Ступінскага.

Вігілійная споведзь

«УВАСКРЭСЕННЕ ЛАЗАРА» ГЛЕБА ГАНЧАРОВА Ў ГОМЕЛЬСКІМ АБЛАСНЫМ ДРАМАТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

Жана Лашкевіч

...Акурат на каталіцкую Вігілію ў маёнтку Нямíравых збіраюцца госці. Адных чакалі, іншыя з'явіліся без запрашэння, скарысталіся з нагоды — з далёкага замежжа вярнуўся сябра дзяцінства ды юнацтва, паплечнік-змагар з шалёнай маладосці, якая прыпала на 1863 год. Праз дваццаць гадоў амністыя Аляксандра III даравала яму грахі мройнага рыцарства, бо схоплены й пакараны своечасова не быў.

Падчас невялічкага пралогу-мазуркі наструньваліся цяглíцы, вытанчана цягнуліся канцавіны і чалавечыя паставы набывалі асаблівую шляхетнасць. Толькі... персанажы не станавіліся ў пары. Выконваючы належныя фігуры танца ў пастаноўцы Дзіны Юрчанка, яны заставаліся паасобку, сам-насам са сваімі парываннямі і бадзёрай годнасцю, якую так натхнёна праменіла музыка. Іх целы яшчэ памяталі колішні настрой, натхнёны змаганнем за свабоду. Змагарскія таямніцы, уласна, і змусілі людзей трымацца адно пры адным столькі часу. І — працягваць жыць.

З сяброў і сяброўак ужо спагналі з рознымі ступенямі сур'ёзу, але, зразумела, у тых, хто трымае ўладу, заўжды застаецца магчымасць згадаць старое, каб не дапусціць новага, таму шчырую радасць сустрэчы азмрочыў шчыра-патаемны намер кожнага даведацца пра кожнага...

«Уваскрэсенне Лазара» — першая п'еса мінскага юрыста Глеба Ганчарова. Жанр, вызначаны тэатрам, — псіхалагічная драма, якую на сцэне ўдакладнілі дыхтоўна выпісаныя дэтэктыўныя адметнасці: колішнія прыяцелі моцна абмежаваныя ў часе і заціснутыя ў прасторы.

Агорнутыя спавядальным настроем каляднага свята, яны пераацэньваюць падзеі мінулага. Скрутныя падзеі, неадназначныя. Пэўная мэта ў кожнага вельмі й вельмі асабістая. Спектакль рэжысёра Валерыя Анісенкі быццам разгубіўся перад вымогамі сучаснай тэатральнай эстэтыкі, але ўсё-ткі здольны змусіць да перажывання гісторыі мастацкім спосабам, дзе кожны глядач «уваскрашае Лазара» праз непаўторную эмоцыю. А тая, бязлітасна афарбоўваючы даты і прозвішчы Лютаўскага паўстання 1863 года, падштурхвае ўспрымаць колішняе агульнае як сённяшняе асабістае. Пагодзімся з тым, што драматургічны матэрыял нячаста дае такую магчымасць.

Вартасць гомельскай пастаноўкі і ў спружыннай шчыльнасці сцэнічных падзей (паспрабуй расцягні альбо падгані!), персанажам не ставяць ацэнак (па паводзінах), а іх дзейсныя лініі і характары не спрашчаюць. А яшчэ былыя паўстанцы маюць свой марш. Глеб Ганчароў, як існы адданец драматычнага пяра, прапанаваў верш, з якога кампазітар спектакля Цімур Каліноўскі зрабіў адметны нумар паўстанцкіх успамінаў. І выкладаюцца яны на мове арыгіналу — па-беларуску.

Са спавядальнай гамонкі і згадак як жывы паўстаў колішні герой-улюбёнец, камандзір паўстанчага атраду Караль, але... такім, якім ведаў яго кожны асобна ўзяты паплечнік. І калі сапраўдны партрэт, так бы мовіць, вымалёўваўся на поўны рост, грамада раптоўна ўсведамляла: жаданне адпавядаць ідэалу ды ісці за камандзірам да канца — у прыватнасці, да славутай Гедымінавай гары, — распусцілася, як тое заечае сала, выпетрылася яшчэ тады, яшчэ пры ім — жывым, дзёрзкім, натурыстым. А жаданне хоць неяк паразумецца ператварылася ў прагу парахавац-

ца, бо падставы для гэтага ён сам паслядоўна ствараў ды змацоўваў. І хтосьці гэтае рахаванне здзейсніў, не адклаў.

Наўзамен «калектыўны партрэт уваскрэшанага Лазара» таксама даваў дыхту грамадоўцам: паводзіны ды ўчынкі выяўляў у найноўшым асвятленні, каб рабілася зразумелым, што намеры апярэдзілі магчымасці, матывы плыткія, пераказнанні хісткія, згуртавацца ім пасля паразы няма як, а дапамагаць адно аднаму занадта рызыкоўна. Такім чынам, пошукі здрадніка далі артыстам дыхтоўны матэрыял для роляў. Нават у звыклых межах так званай характарнасці выпала выявіцца кожнаму і сыграць у старым добры і вельмі акцёрскі тэатр з перажываннем ды трымценнем на файных сюжэтных паваротках. Больш за тое: мелася магчымасць згуртаваць шэрагі і выступіць адзіным ансамблевым фронтам, чаго выканаўцы не прамінулі — праўда, у розных сцэнах з рознай доляй паспяховасці. Відавочна, паводле задумы пастаноўшчыкаў мусіў быў накрэсліцца-выявіцца і славуты камандзір Караль — тым больш замест ягонага дагератыпа на фартэпіяна пры авансцэне месціўся абсалютна сённяшнім чынам роблены фотаздымак, — але два ціхмяныя хлопцы-сучаснікі з відэакамерай (тая скіраваная на сцэну з глядзельні і падае буйныя планы персанажаў) спраўдзіць гэткі цуд не патрапілі. Магчыма і праз тое, што сцэнаграфія Андрэя Жыгура існавала неяк адасоблена ад дзеяння альбо магчымасцямі, якія прадугледзеў мастак, рэжысёр не карыстаўся напоўніцу. Прыкладам, крэслы на сцэне маюць адметныя крацястыя спінкі — кшталту дзвярэй касцельнай спавядальні (дзеянне, нагадваю, адбываецца на Каляды). Крэсламі карысталіся не адно па прызначэнні — іх цягалі, складалі гуртам, разбіралі па адным; гэтаксама ссоўвалі, прысоўвалі, рассоўвалі святочныя сталы. Верагодна, падобнымі дзеяннямі глядзельню папярэджвалі пра змены ў часе і жыцці персанажаў, але сучасная выяўленчая мова можа дасягаць куды большай выразнасці. Пазнавальную спічастую форму паўтараюць і канструкцыі па-над сцэнай — замкавай вежы альбо брамы, а гладкія пляскатыя паверхні, на якія трапляюць выявы, прыпадабняюць іх да люстэркаў. Пэўна, каб праілюстраваць і падтрымаць акцёрскія дзеянні, на іх мусілі б трапіць выявы страчанай-загубленай матэрыяльнай спадчыны. Уладзіслаў Карака перакануўча вылучыў важкасць подласці ў справе спадкаемнасці свайго персанажа Вітальда Корбут-Крупскага, Юрый Марціновіч — абцяжаранасць сумленнем на мяжы істэрыкі і нервовай хваробы Лангіна Нямірава, Юрый Фейгін — замірэнне з лёсам праз майстэрства і прафесійную запатрабаванасць доктара Маркевіча. Шляхам парадаксальнага рызыкоўнага прыстасаванства і нейкага роспачнага асабістага гераізму Сяргей Лагуценка правёў разумніка Збігнева Павіда, а Павел Кордзік, дадаўшы персанажу неверагодна спакойнай, разліковай разважлівасці (на службе ў самога Мураўёва, што азначала падвоеную здраду), — Юзафа Буланцэвіча. Колішнія прыніжэнні зрабілі з Напалеона-Бальбіна Пусіка рэфлексуючага, далікатнага, але здатнага на ўчынак чалавека, што засведчыў Аляксей Бычкоў, не ўнікнуўшы прадчування асабістай трагедыі персанажа. Не бедакі, не лайдакі, здольныя, кемлівыя, учэпістыя гаспадары-ўласнікі, заможныя грамадзяне — ім было што губляць. Рознымі шляхамі, але яны мусілі застацца жыць тады, калі паўстанцкі кураж змяніўся ўсведамленнем непазбежнага і дужа непрывабнага фіналу, бо, як толькі гераізм дзеяння адсунуўся, іх годны ўчынак «паводле пераканання» быў названы злачынствам з прыдомкам «дзяржаўнае». Абумоўленыя выхаваннем і свецкім кодэксам гонару, паводзіны гераінь Алы Ляной (Яніна Львоўна) і Таццяны Зміцюры (Агнія Нямірава) змяніліся на непрывабныя, жорсткія прызнанні; маўклівая, нерухомая сібірская пакутніца Гартэнзія Пусік старанием Святланы Яфімавай здабыла не дзяжурнае спачуванне, але вельмі неадназначнае стаўленне глядзельні. Пакаёўку Марыю Галіны Вэвер чакана вылучыла ахвярная любоў да гаспадыні Агніі, а роля Купрыяна, старога лёкая Нямiравых, прадугледзела вельмі цікавую сюжэтную калізію, пазначаную характарнай рэплікай: «...думаеце, што толькі панам можна акаянствам забаўляцца?» Варта было зачапіцца за гэтае «акаянства» мацней, не караціць тэкст Купрыяна — і пастаноўка магла б займець яшчэ аднаго неардынарнага персанажа.

А цяпер — галоўнае. Меўся быць напісаны водгук на сур'ёзную тэму мусовага акаянства мройцаў, часцяком вінаватых без віны, але атрымалася ўхвальнае слова тэатру, які мае давер да драматургічных твораў сучаснікаў і не прамінае вартых.

«Уваскрэсенне Лазара». Сцэна са спектакля.
Фота з архіва тэатра.

Кахаць нельга забіць

«С УЧИЛИЩА» АНДРЭЯ ІВАНОВА Ў ПРАСТОРЫ «ОК16»

КОЛЬКАСЦЬ ТВОРАЎ МАЛАДОГА ДРАМАТУРГА ПАКУЛЬ НЕ ЗЛІЧВАЕЦЦА ДЗЯСЯТКАМІ, АДНАК ПАСПЯХОВАСЦЬ ЯГОНЫХ ТЭКСТАЎ ЗАЎВАЖНАЯ. ДЭБЮТНАЯ П'ЕСА «ГЭТА ЎСЁ ЯНА», НАПІСАНАЯ Ў 2012 ГОДЗЕ, ПАСТАЎЛЕНА Ў ЧЭХІІ, ЛАТВІІ, ЭСТОНІІ, УРУГВАІ, УКРАІНЕ І РАСІІ. НАВАТ БЕЛАРУСКІЯ ТЭАТРЫ, ШТО СТАЛІЧНЫЯ, ШТО АБЛАСНЫЯ, НАСУПЕРАК ТРАДЫЦЫІ НЕ АБМІНУЛІ ГЭТЫ ТЭКСТ СВАЁЙ УВАГАЙ. І НЕ ПАМЫЛІЛІСЯ. ПАСТАНОЎКА КОЛАСАЎСКАГА ТЭАТРА (РЭЖЫСЁР АЛЯКСАНДР МАРЧАНКА) БЫЛА НАЗВАНАЯ ЛЕПШЫМ СПЕКТАКЛЕМ НА ФЕСТЫВАЛІ «АРТОКРАИНА» (САНКТ-ПЕЦЯРБУРГ) У 2016-М, А РАБОТУ РЭЖЫСЁРКІ МОНІКІ ДАБРАЎЛЯНСКАЙ У РЭСПУБЛІКАНСКІМ ТЭАТРЫ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ НА АВІНЬЁНСКІМ ФЕСТЫВАЛІ 2017 ГОДА АДЗНАЧЫЛІ ПРЫЗАМ TOURNESOLE У НАМІНАЦЫІ «ПА-ЗА МЕЖАМІ».

Кацярына Яроміна

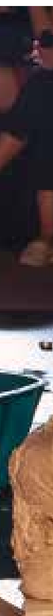
Пазалетась у час прэзентацыі вынікаў V Міжнароднай драматургічнай лабараторыі, што ладзіцца Цэнтрам беларускай драматургіі, Андрэй Іваноў у тандэме з рэжысёрам Стасам Жырковым (Украіна) прадставіў ідэю і асобныя сцэны будучай п'есы «С училища». Неўзабаве паўстаў і тэкст, які выклікаў сапраўдны ажыятаж у рускамоўнай тэатральнай прасторы. П'есу адзначылі на драматургічных конкурсах, да яе звярнуліся колькі тэатраў Расіі: яна ўжо пастаўлена ў Маскве, Разані, Краснаярску... Версія Тэатра драмы імя Чэхава (Сяроў) намінаваная на «Залатую маску», у тым ліку ў катэгорыі «Лепшая работа драматурга». А напрыканцы чэрвеня прэм'ера спектакля «Вона його любила» Стаса Жыркова па матывах «С училища» адбылася ў Адэскім украінскім тэатры імя Васіля Васілька.

Складана сказаць, колькі часу спатрэбіцца, каб прычакаць увасаблення жорсткай у сваёй праўдзе п'есы — яе мова, героі, тэмы — на сцэнах дзяржаўных беларускіх тэатраў. На шчасце, функцыю своеасаблівага медыятара ці місіянера, які данёс да публікі тэкст беларускага драматурга, узяла на сябе «АРТКарпарэйшн». У рамках праекта «ТАК» (Тэатр. Адукацыя. Кіно) 6 і 29 чэрвеня ў прасторы «Ok16» адбыліся прэм'ерныя паказы «С училища» ў пастаноўцы Аляксандра Марчанкі.

2.

1.

4.



3.

Пільная рэжысёрская цікавасць да твора Андрэя Іванова выклікае жаданне разабрацца ў тым, чым яна так вабіць, тым больш пасля прачытання пытанне не знікае. «С училища» — добра зробленая п'еса, прычым зробленасць яе заўважная, калі не наўмысная, што ніякім чынам нельга трактаваць як недахоп. У тэксце празрыста праведзены паралелі з «Атэлам», ад афішы ў сметніцы да смерці галоўнай гераіні, а любоўны трохкутнік Танькі-Сяргея-Косці нагадвае гісторыю «Кармэн». Адчуваецца ў п'есе і заяўленая драматургам арыентацыя на антычную трагедыю, перадусім праз моцную, палкую, прымітыўную ў сваіх пачуццях Таньку, гэткую Медэю з Шабаноў. Структура п'есы класічная, ёсць экспазіцыя, завязка, развіццё, кульмінацыя — раскрыццё характараў, часам нечаканае; з класічнай новая драма ўзяла і саміх герояў, і асяроддзе, у якое яны змешчаны. Шматлікія дэталі, пазнавальныя мемы і знаёмыя тапонімы дазваляюць шчыльна абмацаць тую (беларускую!) рэчаіснасць, дзе жывуць бязвольны «інтэлігент» Сярожа, што марыць з'ехаць на Мальту, «дзяўчынка-люмпен» Танька, яе бацька, інвалід-алкаголік, зэк Косця і мажор Славік. «Загавары са мной, каб я цябе ўбачыў», — цытуе Сакрата Танька. І паводле гэтай устаноўкі драматург надзяляе герояў выразнымі моўнымі характарыстыкамі, так што сапраўды бачыш персанажаў з уласнымі гісторыямі. Самай

5.

галоўнай у п'есе Андрэй Іваноў робіць тэму гвалту, ясна гучыць у ёй і сацыяльная праблематыка, бо, хочаш ці не, менавіта асяроддзе, умовы жыцця сфармавалі свядомасць і паўплывалі на паводзіны персанажаў. Але з гвалтам не ўсё так проста, бо ён выступае ў п'есе неад'емнай часткай жыцця і... кахання, перадусім для Танькі. Каханне праз сілу, каханне, што чаргуецца з гвалтам, але ж «якое ні каханне, а каханне», калі перайначыць адну з фраз гераіні. Абазначаныя тэмы, героі і прыёмы, здаецца, не ўпершыню адкрытыя і не звышарыгінальныя. Чым жа тады так вабіць тэкст Іванова? Думаецца, менавіта характарам спалучэння на першы погляд простых і знаёмых элементаў ды, безумоўна, талентам, патрэбным для таго, каб гэтае спалучэнне знайсці. Пры ўсёй уяўнай яснасці, з якой успрымаецца структура п'есы, яе складнікі ствараюць тэкставую шматмернасць, што дазваляе рэжысёру засяродзіць увагу на тым ці іншым аспекце і пры гэтым не ісці супраць драматурга і логікі твора, а паслядоўна раскрываць патэнцыял матэрыялу.

Аляксандр Марчанка напоўніцу выкарыстаў гэтую магчымасць. Рэжысёр неаднаразова падкрэсліваў: ягоная цікавасць да найноўшай драматургіі злучана з тым, што цяперашні сцэнічны твор распавядае пра сучаснага чалавека і яго жыццё такому самаму сучасніку, даследуючы абодвух. Гэты піетэт, думаецца, шмат у чым абумовіў характар інтэрпрэтацыі п'есы. Акцэнт у пастаноўцы зроблены на Сяргеі, на спробе зразумець, чаму той, нягледзячы на ўсведамленне заганнасці сваіх дзеянняў, крок па кроку набліжае катастрофу.

Аляксандр Марчанка дакладна вытрымлівае абвешчаную тэму. Пафас «антычнай трагедыі ў сучасных дэкарацыях», якую імкнуўся стварыць драматург, гучыць у спектаклі бадай што праз сцэнаграфічнае рашэнне Андрэя Жыгура — нетэатральная прастора і сучасныя тэксты нярэдка ставяць перад мастакамі нетрывіяльныя задачы; у нашым выпадку яны ўдала вырашаюцца сумеснымі намаганнямі сцэнографа і рэжысёра. Андрэй Жыгур стварае вобразную прастору, дзе няма нічога непатрэбнага ці выпадковага, хоць пабытовы бок у тэксце прапісаны дастаткова падрабязна. Прастора, у якой ідзе спектакль, успрымаецца падабенствам антычнага амфітэатра, на чыёй сцэне і разгортваецца трагедыя. Такое адчуванне ўзнікае дзякуючы бюстам старажытных філосафаў на пастаментах-калонах, усталяваным на пляцоўцы. Іх вобразнасць счытваецца лёгка: няўстойлівыя, разбураныя, састарэлыя ідэалы і маральныя арыенціры Сяргея і той часткі грамадства, да якой ён належыць. Яны непрыдатныя для сучасніка, бо гаспадарамі яго жыцця з'яўляюцца «славікі» і «марлезонавы», а ўжо для такіх, як Танька, і пагатоў. Сувязь філосафаў з галоўным героем прасочваецца на павярхоўным узроўні (Сяргей выкладае ў ПТВ філасофію), а таксама ў шэрагу выразных рашэнняў, знойдзеных рэжысёрам і сцэнографам: на пастаменты мысляроў садзіцца Танька, спакушаючы Сяргея, на іх героі кахаюцца, а замест акрываўленага твару збітага Сярожы паўстаюць залітыя ружовым воскам бюсты старажытных грэкаў.

Непасрэдна на сцэне «амфітэатра» іграюцца толькі сцэны паміж Сярожам і Танькай, што падкрэслівае сітуацыю выбару героя (які ўрэшце і даводзіць да трагічнай развязкі). У астатніх эпізодах выкарыстана live-праекцыя (рэжысёр і аператар відэа — Ігар Вепшкоўскі). Яна дазваляе вырашыць праблему змены лакацый і таго самага падрабязна прапісанага побыту ды асяроддзя, што так добра характарызуюць персанажаў. На экране ў рэжыме рэальнага часу паўстаюць сцэны ў барбершопе, пакойчыку ў Танькінай кватэры, на кухні Сяргеевай маці. Зварот да відэа транслюе таксама ідэю ператварэння чужога жыцця ў своеасаблівае шоу, пакліканае «ратаваць ад выгарання» прадстаўнікоў «залатой моладзі». Live-праекцыя дазваляе далікатна абысці і самыя жорсткія моманты п'есы. Удала развіты «рыбны» вобраз, прапанаваны драматургам («рыбная тэма» прапісана ў п'есе: гераіня працуе ў рыбным ларку, у порце «на рыбе» пасля ад'езду на Мальту — Сяргей). Важна і тое, што праз відэа можна падаць буйныя планы герояў і прасачыць за самымі далікатнымі нюансамі іх псіхалагічнага стану. Без гэтага прыёму складана было б ацаніць у поўнай ступені акцёрскія работы Арцёма Курэня (Сяргей), Максіма Брагінца (Косця) і асабліва Ганны Семяняка (Танька).

Вобраз Танькі падаецца самым цікавым і складаным, цудоўна прыдуманым і дэталізаваным. Замест таго каб затаптаць свечкі ў адпаведнасці з тэкстам Іванова, Танька ў спектаклі гасіць іх пляўкамі. Дадатковую характарыстыку гераіні дае рэжысёр і праз адбор афарызмаў, якія пакідае дзяўчына на сценах Сяргеевай кватэры. Прыкладам, «толькі ўзаемны страх робіць саюз надзейным». Ён выдатна раскрывае псіхалогію гераіні, яе разуменне кахання, што павінна чаргавацца з гвалтам, ды й жыцця ўвогуле. Танька — дзяўчына з амаль першабытным, але праз тое і неўтаймоўным жаданнем жыць. З рашучасцю дасягнуць сваёй мэты любымі даступнымі і прымальнымі сродкамі. А ступень прымальнасці вызначаецца простай максімай: «Калі хочаш нечага ад чалавека, трэба яго п...... ».

Аднак у спектаклі, дзе няма станоўчых герояў, а каханне і гвалт непадзельныя, дзяўчына з жывёльнай энергіяй і жаданнем быць шчаслівай з'яўляецца самым сімпатычным персанажам. І зусім не таму, што ў выніку зробіцца ахвярай. Інтэлігент Сярожа і гопніца Танька абодва выкінутыя на ўзбочыну жыцця, абодва хочуць жыцця лепшага і быццам бы змагаюцца за яго. Сяргей, з вышэйшым узроўнем культуры і здольнасцю да рэфлексіі, выяўляецца спрытнейшым за дзяўчыну, ад якой пазбаўляецца чужымі рукамі, бо не ў стане справіцца з гэтым «сучылішчам». Але ж рэч у тым, што, у адрозненне ад адукаванага «філосафа» Сяргея, які адмаўляецца ад прынцыпаў маральнасці, каб рэалізаваць сваю «мальтыйскую мару», Танька проста не ведае іншага ўзору паводзін.

«С училища" прапануе своеасаблівы зрэз сучаснасці, тых яе бакоў, што звычайна лічаць за лепшае не заўважаць, запрашае асэнсаваць пытанні пра наша грамадства і рэчаіснасць. Для мяне адно з такіх пытанняў — прычына смеху, які гучаў падчас шэрагу сцэн (у прыватнасці, на першым паказе). Складана сказаць, ці хацеў рэжысёр выклікаць такую публічную рэакцыю, напрыклад, каб змякчыць матэрыял. Чытаючы п'есу, я нават прывіду ўсмешкі не адчувала. Марына Давыдава некалі пісала, што адна з прычын непапулярнасці новай драмы сярод гледачоў — немагчымасць атаясамлення сябе з героямі. Думаецца, у пэўнай ступені смех у час спектакля «С училища» можна вытлумачыць гэткай самай прычынай. Наўрад ці гледачы, якія прыйшлі ў «Ok16», могуць атаясаміць сябе з «шабаноўскай гопніцай» ці яе бацькам-алкаголікам, наўрад ці хочуць — з «сучасным героем», нікчэмным Сяргеем. Смех — ён адмяжоўвае, абараняе, дае магчымасць верыць: усё гэта не пра нас! Хоць так напраўду — пра нас.

1, 3. «С училища». Сцэны са спектакля.
2. Максім Брагінец (Косця) і Арцём Курэнь (Сяргей).
4. Ганна Семяняка (Танька) і Арцём Курэнь (Сяргей).
5. Ганна Семяняка (Танька).
Фота Сяргея Ждановіча.

З 6 па 16 верасня ў Таронта будзе праходзіць адзін з самых уплывовых фестываляў у свеце кіно. З амерыканскіх кінафорумаў толькі адзін ён уваходзіць у шэраг фэстаў класа «А». Менавіта ў Таронта вядучыя кінавытворцы і дыстрыб'ютары ладзяць свае амерыканскія прэм'еры, а прадзюсары шукаюць партнёраў для будучых праектаў. Фестываль таксама вядомы тым, што праводзіць незалежную праграмную палітыку і не мае акрэдытацыі ў Міжнароднай асацыяцыі кінапрадзюсараў (FIAPF), бо не мае афіцыйнай конкурснай праграмы ды традыцыйнага прафесійнага журы кінематаграфістаў (за выключэннем журы FIPRECSI). Галоўная праграма кінафэсту — «Гала-прэм'еры». Сёлета будуць прадстаўлены стужкі Асгара Фархадзі, Фелікса Ван Гронінгена, Сціва Маккуіна, Бары Джэнкінса ды Клер Дэні. Фестываль у Таронта таксама адзначыўся адмовай ад байкоту паказу стужак, створаных на замову буйных анлайн-платформ, якія ініцыявалі фэст у Канах ды Амерыканская кінаакадэмія.

1.

З 14 па 23 верасня ў трэцім па памерах венгерскім горадзе Мішкальц пройдзе міжнародны кінафестываль **Jameson Cinefest** прапануе стужкі, якія ўжо былі паказаны на буйных кінафорумах, таму гэта добрая нагода паглядзець на вялікім экране лепшае фестывальнае кіно сезона. У праграме каля паўсотні ігравых ды анімацыйных фільмаў. У межах фэсту таксама пройдзе аднадзённая навуковая канферэнцыя, прысвечаная кінакласіцы, а таксама мноства іншых сустрэч, майстар-класаў на тэму кінаспадчыны майстроў з Цэнтральнай Еўропы.

6 верасня на рускамоўныя экраны выходзіць новая стужка Аўдоцці Смірновай **«Гісторыя аднаго прызначэння»**. Фільм распавядае пра адзін з эпізодаў маладосці Льва Талстога: будучы класік уступіўся за салдата, якога хацелі пакараць. Стужка знятая па адной з частак кнігі вядомага расійскага літаратуразнаўца Паўла Басінскага «Святы супраць Льва». За працу над фільмам на мінулым Адкрытым расійскім кінафестывалі «Кінатаўр» Аўдоцця Смірнова атрымала прыз за лепшы сцэнарый. У стужцы здымаліся Аляксей Смірноў, Ірына Гарбачова, Елізавета Янкоўская, Філіп Гурэвіч, Яўгеній Харытонаў ды іншыя расійскія акцёры.

2.

3.

З 15 па 22 верасня ў Санкт-Пецярбургу пройдзе 28-ы міжнародны фестываль дакументальных, кароткаметражных і анімацыйных стужак **«Пасланне да чалавека»**. У 2018 годзе фестываль у ходзе адборачнага тура атрымаў больш за 3000 заявак з 98 краін. Усяго ў конкурсныя праграмы ўвайшлі 75 фільмаў, у тым ліку 10 сусветных прэм'ер, 3 міжнародныя і больш за 30 прэм'ер расійскіх. У праграме ёсць новыя фільмы сусветна вядомых аўтараў і ўдзельнікаў «Паслання» мінулых гадоў — Карнэлія Парумбою, Сяргея Лазніцы, Ван Біна, Віта Клусака, Дэймантаса Наркявічуса, Джона Сміта, Аліны Рудніцкай і Сяргея Вінакурава, Дзяніса Клеблеева, Зосі Радкевіч, Хэ Сон Чона, Святланы Філіпавай, Анастасіі Скарынка, Патрыка Брэснана і Іветы Лукас, а таксама шмат рэжысёрскіх дэбютаў. У міжнародны конкурс адабрана 43 карціны з 24 краін, у тым ліку 10 поўнаметражных дакументальных фільмаў з Чэхіі, Германіі, Румыніі, Расіі, Кітая, Венгрыі, ЗША, Турцыі, Нідэрландаў, Францыі. У кароткім метры гледачоў чакаюць два рэжысёрскія дэбюты, сусветная і міжнародная прэм'ера, шэсць расійскіх прэм'ер. Сярод дзесяці кароткаметражных ігравых карцін тры расійскія прэм'еры, улучна з фільмамі «Усе гэтыя істоты» Чарльза Вільямса, адзначаным вышэйшай узнагародай Канскага фестывалю, і «Каляндар» Ігара Паплаухіна, які атрымаў у Канах другі прыз «Сінефондасьён».

4.

5.

Акрамя конкурсу, гледачоў чакаюць спецыяльныя паказы і праграмы, выставы, творчыя сустрэчы і майстар-класы.

У верасні ў абмежаваны пракат на рускамоўныя экраны выходзіць шэраг стужак Аляксея Германа старэйшага. У тым ліку «Праверка на дарогах» (1986), «Складана быць богам» (2013), «Хрусталёў, машыну!» (1998), «Мой сябра Іван Лапшын» (1984), «Дваццаць дзён без вайны» (1976). Лічбавыя версіі фільмаў прайшлі адмысловую апрацоўку і патрэбныя рэстаўрацыйныя дзеянні.

1. Эмблема МКФ у Таронта.
2. Кадр са стужкі «Гісторыя аднаго прызначэння» Аўдоцці Смірновай.
3–4. Кадры са стужкі Сяргея Лазніцы «Дзень Перамогі».
5. Кадр са стужкі Аляксея Германа «Дваццаць дзён без вайны».

Завершыць гештальт

МОЦ І КРОХКАСЦЬ «КРЫШТАЛЯ» ДАР'І ЖУК ЯК ГАЛОЎНАЙ СЕНСАЦЫІ БЕЛАРУСКАГА КІНАСЕЗОНА

Антон Сідарэнка

РОЎНА ГОД ТАМУ АЎТАР ГЭТЫХ РАДКОЎ ВЫСТУПАЎ У ЯКАСЦІ ЛЕКТАРА НА СЕМІНАРЫ ДЛЯ РЭЖЫСЁРАЎ-ПАЧАТКОЎЦАЎ. ПЫТАННЕ З ЗАЛЫ БЫЛО ДОСЫЦЬ ПРАВАКАТЫЎНЫМ: КАЛІ Ў НАШЫМ ІГРАВЫМ КІНЕМАТОГРАФЕ НАРЭШЦЕ З'ЯВІЦЦА ФІГУРА РЭЖЫСЁРА НЯХАЙ НЕ ГЛАБАЛЬНАГА МАШТАБУ, АЛЕ ТАЯ, ШТО ПАТРАПІЦЬ НА ПЕРШЫЯ РАДКІ НАВІНАЎ У ЗАМЕЖНЫХ МАСМЕДЫЯ? АДКАЗ ТОЛЬКІ З ПЕРШАГА ПОГЛЯДУ БЫЎ НАДТА АПТЫМІСТЫЧНЫМ — ПРАЗ КАРОТКІ ЧАС, МОЖА ГОД, МОЖА ДВА, У БЕЛАРУСІ СЯРОД КІНЕМАТАГРАФІЧНАЙ МОЛАДЗІ АБАВЯЗКОВА З'ЯВІЦЦА ПОСТАЦЬ, ЧЫЕ СТУЖКІ БУДУЦЬ АБМЯРКОЎВАЦЬ НА САЛІДНЫХ МІЖНАРОДНЫХ ФЕСТЫВАЛЯХ.

1.

Рэчаіснасць пераўзышла чаканні. Нават не ведаеш, чаму здзіўляцца болей. Ці таму, што «Крышталь», першая поўнаметражная стужка беларускі Дар'і Жук, ужо вандруе па кінафорумах, дзе атрымлівае ўвагу аўдыторыі і прызы ўзроўню, даўно недасяжнага для астатніх беларускіх кінатворцаў, а Hollywood Reporter ды Screen International прысвячаюць фільму і рэжысёрцы адмысловыя артыкулы. Або таму, што раптоўна адноўлены Беларускі Оскараўскі камітэт лічыць карціну найбольш верагодным кандыдатам на атрыманне прэміі Амерыканскай кінаакадэміі ў намінацыі «Лепшая іншамоўная стужка». Або таму, што напрыканцы жніўня фільм выходзіць на экраны адразу ў шэрагу айчынных кінатэатраў. Пагадзіцеся, апошні факт уражвае нават больш за Гран-пры Адэскага кінафэсту і вылучэнне на «Оскар»: шчырая зацікаўленасць беларускім кіно з боку прыватных пракатчыкаў — лепшы сімвал поспеху для сціплай па бюджэце фестывальнай гісторыі.

«Завершыць гештальт»

Між тым «Крышталь» сапраўды можа зацікавіць аўдыторыю, больш шырокую за купку высокаінтэлектуальных наведвальнікаў фэставых паказаў. Нездарма стужка атрымала Гран-пры Адэскага кінафестывалю, якое, як раней на «Лістападзе», уручаецца менавіта па выніках глядацкага галасавання. Фільм Дар'і Жук распавядае ўніверсальную гісторыю чалавека, што патрапіў у пастку абставін. Канфлікт маладой дзяўчыны Велі з рэчаіснасцю адбываецца на фоне ўжо прызабытых дэкарацый пачатку-сярэдзіны 1990-х. І цяперашняму гледачу ва ўзросце блізу 40 год вельмі лёгка ўявіць у дадзеных варунках сябе.

Сама рэжысёрка актыўна адпрэчвае ідэю аўтабіяграфічнасці свайго твора. Хоць сюжэт «Крышталя», нягледзячы на пакручастасць, мог разгарнуцца і ў сапраўдным жыцці. Чалавек, які трапляе ў своеасаблівыя закладнікі да людзей іншай сацыяльнай страты, — добры герой для драмы. Зрэшты, Ларс фон Трыер у свой час выбітна скарыстаўся гэтай сюжэтнай схемай для знакамітага фільма «Догвіль». Але сэнс паказанай у «Крышталі» гісторыі не толькі ў сацыяльным, гендарным канфлікце ці ў канфлікце паміж прадстаўнікамі розных пакаленняў. Хоць і той, і другі, і трэці яскрава прадстаўлены ў карціне. Фільм цікавы спробай адлюстраваць той дзіўны прамежкавы стан, у якім апынулася наша грамадства і яго асобныя члены чвэрць стагоддзя таму.

Што за злая муха ўвесь час кусае гераіню расійскай актрысы Аліны Насібулінай, якая вельмі экспрэсіўна выконвае сваю мінчанку Велю? Або чаго няймецца нядаўняму дэмбелю і цяперашняму жаніху Сцяпану з умоўнага прамысловага пасёлка Крыштальны (выдатная роля яшчэ аднаго расійскага выканаўца Івана Муліна), дзе адбываецца асноўная частка падзей?

У якасці гістарычнага кіно стужка Дар'і Жук зусім не ўспрымаецца. Станоўчы бок «Крышталя» менавіта ў актуальнасці аўтарскага погляду. «Крышталь» мог быць зняты як 25, так і 10 год таму. Але з'явіўся цяпер, калі ў паветры ізноў разлітае цьмянае адчуванне нейкай няўпэўненасці — сацыяльнай, эканамічнай, гендарнай. Менавіта гэтыя пытанні ставяць аўтары стужкі, і духам гэтай няўпэўненасці прасякнуты ўсе персанажы карціны. Ад маці галоўнай гераіні (вельмі цікавая роля купалаўкі Святланы Анікей) да міліцыянера (цудоўны вобраз мінскага акцёра Анатоля Голуба) у пастарунку, куды заводзіць герояў пакручастая сцежка сюжэта.

Нягледзячы на ўжо шаблоннае меркаванне пра «застылы ў часе Мінск», у кадр трапляе не так шмат знакавых месцаў беларускай сталіцы. Сцэнарый нью-ёркскай рускамоўнай паэткі Хэльгі Ландаўэр быў напісаны яўна ў разліку на колішнія расійскія рэаліі. У выніку беларуская лакалізацыя «Крышталя» адбілася адно ў характэрным акцэнце выканаўцаў ды геаграфічных прыкметах. Сюжэт пра дзяўчыну, што намагаецца атрымаць візу на ад'езд у ЗША, успрымаецца як нейкая ўмоўнасць, магчымасць пагуляць з персанажамі.

Дык які ж ён, сакрэт поспеху дэбютнай працы Дар'і Жук? Што такое «Крышталь» для нацыянальнага кінамастацтва — выпадковасць або заканамернасць?

Фестывальная кан'юнктура не менш зменлівая за высокую моду. За апошнія дзесяцігоддзі фокус цікаўнасці адпаведнай аўдыторыі пасунуўся з Еўропы і ЗША спачатку да краін Паўднёва-Усходняй Азіі, потым да кінематаграфій Лацінскай Амерыкі. Свайго кіно фэставага кірунку не атрымалі ў апошнія гады толькі краіны, якія стаяць далёка ўнізе рэйтынгу развіцця. Годнага фільма з Беларусі ў свеце фестывальнага кіно чакалі з непрыхаваным нецярпеннем. Маўляў, як так, у краіне з такім высокім узроўнем іншых відаў мастацтва не

2.

6.

3.

7.

могуць зняць хоць адну вартую міжнароднага ўзроўню стужку? Тое, што гэтай карцінай стаў «Крышталь», цалкам заканамерна.

4.

Адным з галоўных хібаў беларускай кінасферы часта называюць недасканалую сістэму кінаадукацыі. Дар'я Жук — беларуска, якая атрымала замежную (амерыканскую) адукацыю і замежны вопыт працы ў кінаіндустрыі. Як асоба і творца яна інтэграваная ў глабальную кінасістэму — зняла свой кароткаметражны дэбют «Сапраўдная амерыканка» ў якасці дыпломнай працы аднаго з універсітэтаў Злучаных Штатаў, мае амерыканскага прадзюсара. Не дзіўна, што яшчэ на стадыі, якая папярэднічае здымкам, праект «Крышталь» паўдзельнічаў у адмысловых праграмах на трох фестывалях, дзе атрымаў станоўчыя водгукі і пэўную фінансавую падтрымку.

Станоўчая важкасць «Крышталя» не толькі ў тым, што на беларускім кінанебасхіле з'явіўся нарэшце годны фільм для розных катэгорый гледачоў. Але і ў тым, што праз праект Дар'і Жук ды саму асобу рэжысёркі, якая працягвае жыць у Нью-Ёрку, але здымаць кіно на беларускія сюжэты, наша кіно цяпер стала ісці не паралельна, а разам з сусветным кінамастацтвам.

«Крышталь» быццам бы падсумоўвае тыя паўтара дзесяцігоддзі, што прайшлі пасля прэм'еры стужкі Андрэя Кудзіненкі «Акупацыя. Містэрыі», першай беларускай поўнаметражнай карціны, знятай на лічбавы носьбіт, і да фільма Дар'і Жук, апошняй, якая патрапіла ў конкурсную праграму значнага сусветнага кінафоруму. Спадарыня Жук кідае трапны погляд назад, у наша зусім нядаўняе «ўчора», што практычна не знаходзіла да гэтага ўвасаблення ў нашым іграваым мастацкім кіно.

5.

Але калі ўсё ж наступіць наша кінематаграфічнае «заўтра»? Відаць, тады, калі наша кіно адступіць ад звыклай постсавецкай парадыгмы. Калі больш не давядзецца збіраць кавалкі і аскепкі крышталёвай ды так і не здзейсненай мары вельмі хутка выйсці на сусветны ўзровень.

Летась на прадстаўнічым фестывалі ў Вісбадэне дэманстравалі нашумелага «Беларускага псіхапата» Мікіты Лаўрэцкага. Літаральна месяц таму сенсацыя Мінскага міжнароднага фестывалю «Лістапад-2017» — экзістэнцыйная драма пра характар і прыроду беларусаў «Заўтра» Юліі Шатун — атрымала ажно чатыры ўзнагароды на кінафестывалі ў Марсэлі, адным з галоўных па важкасці з кінафестываляў Францыі.

8.

Падзеі ў абедзвюх стужках адбываюцца ў наш час, іх аўтары спрабуюць зафіксаваць стан нашых сучаснікаў, якія ўжо не маюць сіл кудысьці ехаць і нешта мяняць. Ці вечны гэты стан? Відавочна не — у беларускім кіно назіраюцца значныя змены. Пры ўсёй сваёй крохкасці «Крышталь» аказаўся менавіта тым фільмам, што стаў знакам перамен. Ⓜ

1. Юрый Барысаў і Аліна Насібуліна ў стужцы «Крышталь».
2, 3, 6, 7. «Крышталь» (2018).
4. Аліна Насібуліна на Адэскім МКФ, ліпень 2018.
5. Падчас пітчынгу на фестывалі «Цёмныя ночы» (2017).
8. Дар'я Жук на Адэскім МКФ, ліпень 2018.

Антон Баранаў. Беларускі мінімалізм

Нарадзіўся ў 1980 годзе ў Мінску. Навучаўся ў Беларускім дзяржаўным ліцэі мастацтваў імя Ахрэмчыка, на кафедры графічнага дызайну БДАМ (2004). Сябра Беларускага саюза мастакоў, Беларускага саюза дызайнераў. Лаўрэат рэспубліканскіх і міжнародных конкурсаў плакату, графдызайну, мастацтва кнігі. Творы захоўваюцца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея і Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў.

З творамі Баранава вы можаце сутыкнуцца ледзь не на кожным кроку: калі замаўляеце піцу з выявай хітрай ліскі, абіраеце моўныя курсы, п'яце каву ў навамоднай кавярні, піва ў пабе альбо глядзіце «Сталічнае тэлебачанне». Дызайнер (які не ў захапленні ад гэтай назвы, яму даспадобы звацца мастакомграфікам) прапаноўвае сваім кліентам поўны комплекс паслуг: назва, лагатып, прома-стыль, сайт... А для душы — афармленне кніг і плакатаў на нацыянальную тэматыку, удзел у конкурсах, захапленне стрыт-арт-фатаграфіяй і спартовыя велабайкі.

Вы свядома абралі навучанне ў Парнаце, а потым графдызайн у Акадэміі мастацтваў...

— Дызайнер — гэта чалавек, які неабавязкова прайшоў праз мастацкую школу, але база класічнай мастацкай адукацыі дазваляе раскрыць гэтае званне больш глыбока.

Тым не менш у адным з інтэрв'ю вы казалі, што самавучкі лепшыя за дызайнераў з адукацыяй, бо «ў іх няма штампаў, якія застаюцца пасля акадэмічнай школы» .

— Гэтая сфера змяняецца неверагодна імкліва. А цябе пяць гадоў вучаць па лякалах дзесяці- ці дваццацігадовай даўніны і гадуюць на састарэлых па стылі і мове прыкладах, хоць па-мастацку яны прыгожыя, як і раней. Але гэта прыклады несучасныя, і ў выніку свежаспечаны дызайнер будзе прамахвацца міма патрэб свайго кліента.

Вы скептычна ацэньваеце маладых выпускнікоў Акадэміі?

— Калі бачыш у «Фэйсбуку» справаздачы з дыпломных праглядаў і, гартаючы альбом у сто фатаграфій, ставіш лайк дзвюм працам, — гэта добры прагляд. З аднаго боку, гэта можа быць і дарослы снабізм, але з іншага — хочацца чагосьці яркага. Скажам, у жанры сацыяльнага плаката. На трэцім курсе студэнты выконваюць такое заданне. А ў выніку бачыш згарэлую запалачку як сімвал чалавека. Ну, не чапляе такое абсалютна яшчэ з 1970-х. І нават раней, з часоў росквіту польскага плаката.

У Мінску вы бачыце ўдалыя прыклады сацыяльнага плаката?

— Так *(пасміхаецца)*, мой «СПАСИ БОльше». У мяне павінна была адбыцца сустрэча з кіраўніцтвам дабрачыннага фонду дапамогі дзецям «Шанец», а я быў за горадам. І выйшаў у сеціва літаральна з лясной дарогі. Па скайпе мы правялі перамовы і ўсё зацвердзілі за дзесяць хвілін. З боку кліента дакладных пажаданняў не было, і маёй першай, чыстай, вельмі простай ідэі яны сказалі «Так!». Можна спрачацца пра мастацкія якасці, але, прынамсі, яна свежая, не ціснe на жаль і спачуванне. Едзеш, заўважаеш на білбордзе «СПАСИБО», ну, дзякуй, і паехаў сабе... А калі ты бачыш вымучанае «Падаткі — гэта наша мастацтва», то адразу ўяўляецца, як у кабінеце, абшытым шпанаванымі панэлямі, сядзяць дзядзі і цёці, якія пад подпіс усё гэта зацвярджаюць, даюць саветы, расказваюць гісторыі, як іх унук зрабіў бы лепш... Сацыяльная рэклама павінна быць лёгкай, спакойнай, вясёлай, а такой у нас вобмаль.

У вас ёсць праца, якую можна назваць signature, то-бок фірмовая, што вызначае вас як дызайнера і з-за якой да вас ідуць кліенты?

— З камерцыйных рэчаў — «Еўрабачанне», напэўна *(Антон займаўся распрацоўкай фірмовага стылю Дзіцячага Еўрабачання 2010 у Мінску і 2011 у Ерэване. — Рэд.)*. Мне асабліва падабаецца армянскі канцэпт, відэасюжэты, калі нотны стан быў завязаны з вінаграднай лазой і ператвараўся ў цікавыя аб'екты, якія сімвалізавалі кожную краіну-ўдзельніцу.

З пазнавальных адзначу лагатып моўных курсаў у выглядзе зоркі. Увогуле шмат усяго. Мой апошні любімы кліент — сэрвіс па дастаўцы піцы на замову. Распрацаваў новы дызайн упакоўкі — больш абстрактны, «дызайнерскі». Тых каробак разыходзіцца тысячы і тысячы ў год, дык будзем далучаць людзей да мастацтва, прышчапляць густ. Такі сацыяльны праект «Дызайн у кожны дом».

Яшчэ займаюся зараз распрацоўкай новага фірмовага стылю тэлеканала «Сталічнае тэлебачанне». А з апошніх прац— плакат, прысвечаны Чарнобылю, са Святым Себасцьянам, якога працінаюць рэнтгенаўскія промні.

Вы працуеце адзін?

— Для кожнага праекта збіраецца каманда — тэхнічныя спецыялісты, праграмісты, але асноўныя графічныя візуалы, канцэпцыі, ідэі распрацоўваю сам. Зараз захапіўся выставачнымі стэндамі, раблю для турагенцтва незвычайныя павільёны ў месцах продажу. І запрашаю сваіх таварышаў, што спецыялізуюцца на інтэр'еры.

Як бы вы апісалі сваю дызайнерскую эстэтыку?

— Напэўна, гэта беларускі мінімалізм. Мінімалізм, моцна звязаны з тыпаграфікай, праца з яркімі, дакладнымі аб'ектамі, такімі як слова, шрыфт, простыя формы. І ўсё гэта вельмі лаканічна. У мяне задача мінімальнымі графічнымі сродкамі зрабіць дакладнае выказванне, выкарыстоўваючы зразумелыя сімвалы, без залатых завітушак і «прыгажосці».

Вы адзін з заснавальнікаў «інфармацыйна-аналітычнага глянцавага партала ў сферы дызайну, рэкламы і арт-мерапрыемстваў» «Зрэз дызайну Беларусі»...

— Парталам я не займаюся яшчэ з 2007-га ці 2008-га. А ў 2005-м думалася, што ў мяне хопіць сіл зрабіць часопіс пра дызайн. Перад вачыма былі крутыя прыклады, але не хапіла ні сіл, ні цікавасці, ні ведаў, і энтузіязм хутка згас. Аднак некалькі гадоў мы з Багданам Караўцом, арт-дырэктарам кампаніі «Астронім», яго ўтрымлівалі. І нават атрымалі ад Антона Носіка віншаванні і прыз на Маскоўскім фестывалі рэкламы, калі ў сваёй сферы занялі першае месца.

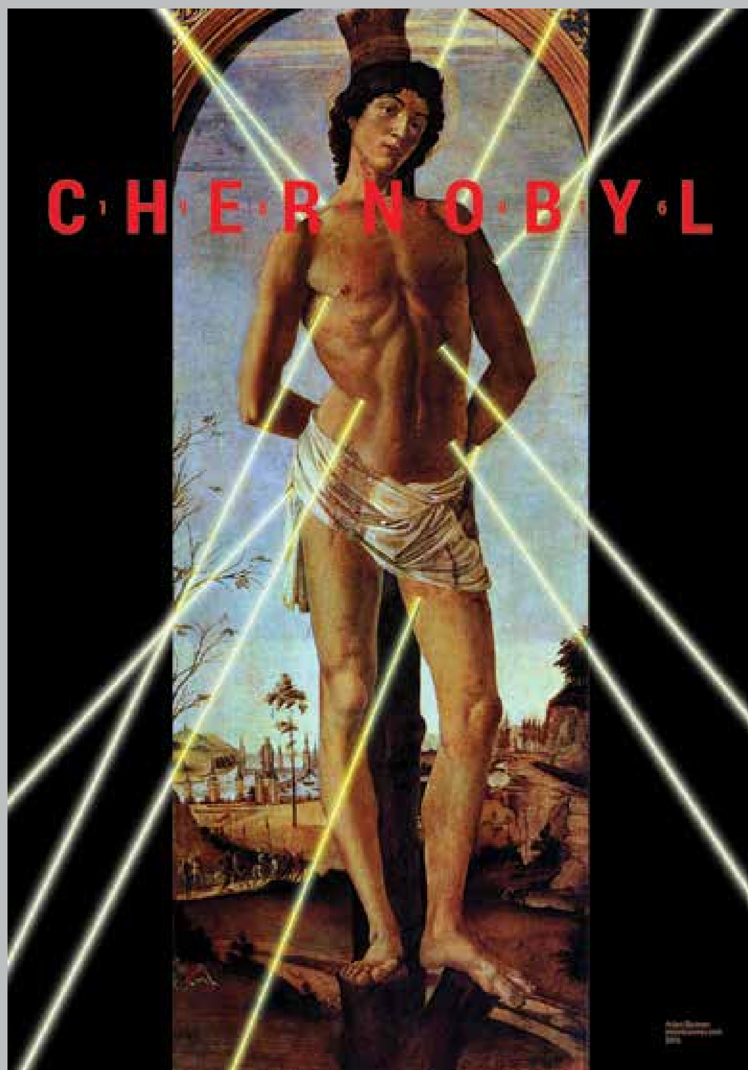
Вы робіце сайты-партфоліа для беларускіх мастакоў — Паўла Амялюсіка, Юрыя Тарэева...

— А яшчэ мы зрабілі праект для Паўла Семчанкі — сайт «З гісторыі станаўлення дызайну ў Беларусі», aoh.by. Там сабраны архіўны графічны матэрыял па трох эксперыментальных вучэбных прадметах — курсу шрыфту, графічнай інтэрпрэтацыі знакавых формаў, аналітычнаму маляванню заабіянічных і архітэктурных аб'ектаў. Прафесар Семчанка навучаў па распрацаваных ім праграмах студэнтаў. Мы алічбавалі архіў Паўла Афанасьевіча, назапашаны прыкладна за дваццаць гадоў. Што да назвы, то літары «О», «А» і «Н» — асноўныя сімвалы ў кожным шрыфце, яны ўтрымліваюць усе элементы, з якіх будуюцца астатнія літары. Мы плануем развіваць праект. Рыхтуецца да размяшчэння архіў вучэбных работ па курсе праектнай графікі Уладзіміра Васюка.

Вы неяк заўважылі, што абыходжанне са шрыфтам — галоўнае, чаму навучаюць на кафедры графдызайну.

— Тое аснова прафесіі ўвогуле. Шрыфт — гэта і чыстая інфармацыя, і навігацыя. Гэта база рэкламы. Знакі, надпісы, брэнды — у іх падмурку стаіць шрыфт. Па літарах можна прасачыць эвалюцыю. Выходзіш на вуліцу, глядзіш на першую-лепшую шыльду — і ты можаш распавесці, які лад у гэтай краіне, які ўзровень культуры, колькі людзі зарабляюць... Гэта вельмі бачна. Ⓜ

Падрыхтавала Алена Каваленка.



1.

3.

2.

1. Chernobyl.
Лічбавая графіка. 2016.
2. Fuckushima.
Лічбавая графіка. 2011.
3. ЛітАрх.
Лічбавая графіка. 2012.

На 17 і 18 верасня ў Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры юнага гледача прызначана прэм'ера спектакля «З нагоды мёртвых душ (S.O.S.)» паводле аповесці Андрэя Жвалеўскага і Яўгеніі Пастарнак «Смерць мёртвым душам». Рэжысёр-пастаноўшчык – Аляксандр Баркар, мастачка – Анастасія Трубнікава (абодва – Масква). Сцэнічны твор арыентаваны на падлеткавую аўдыторыю 12+.

«З нагоды мёртвых душ (S.O.S.)». Сцэна са спектакля.
Фота Таццяны Матусевіч.

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582.
РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551